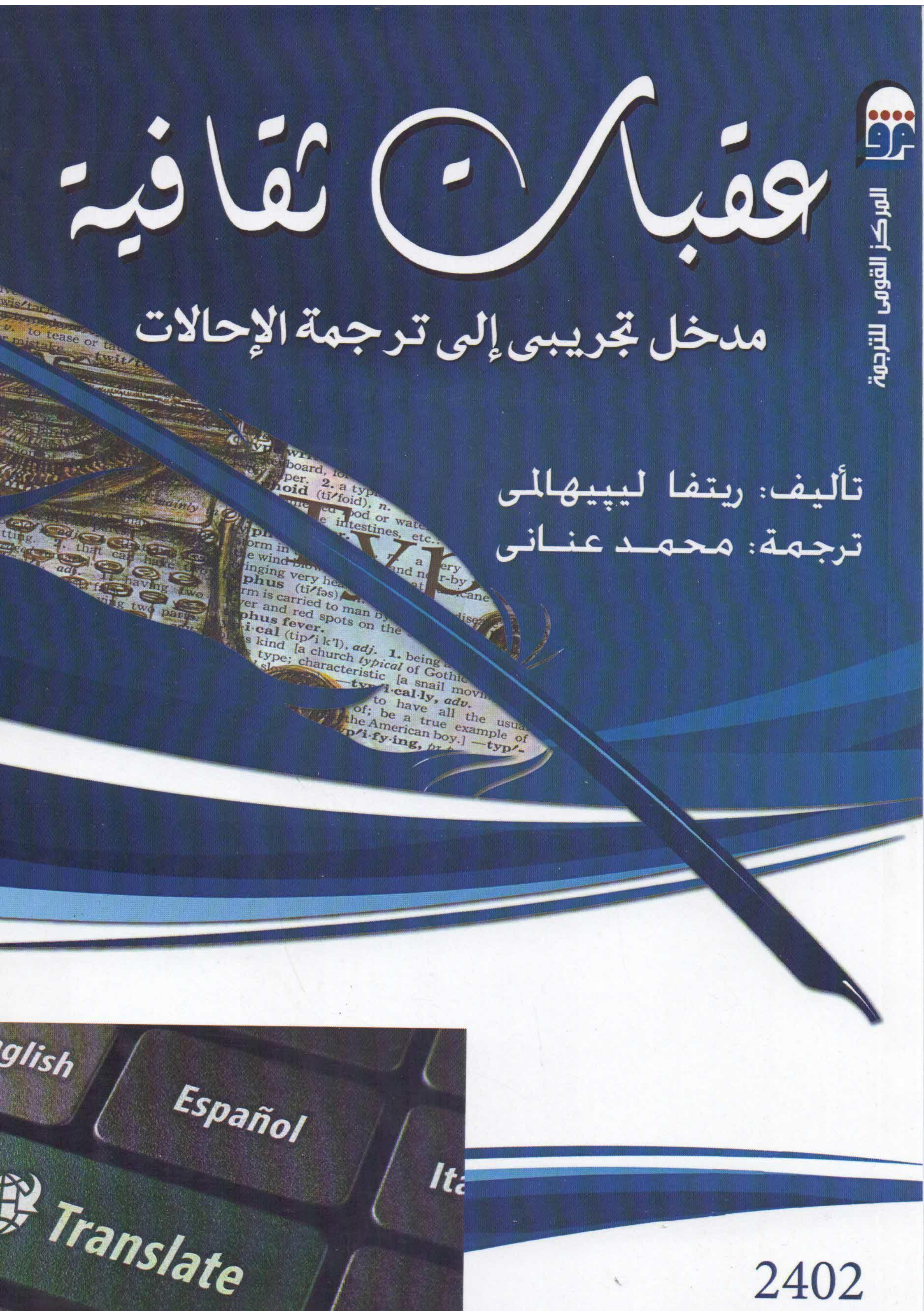

عقبات ثقافية
مدخل تجريبى إلى ترجمة الإحالات
تأليف: ريتفا ليبيهالمى
ترجمة: محمد عنانى
المركز القومى للترجمة
Español
Translate
2402



لا شـك أن التوجه الثقافـى الذى اتخذتـه "دراسات الترجمـة" على مدى السنـوات الخمس عشرة الماضيـة يرجع فى جانب منه إلـى النمط المطرد فى الترابـط الدولى فى عالمنا، والحاجة إلى زيادة الترجمة وتحسين مستواها، وهو ما يفرض علينا ضرورة تجاوز مجرد الألفاظ، فلا يكفـى التوصل إلى أفضل طريقـة لنقل ألفاظ النص المصدر، بل الأهم معرفـة ما تعنيه الألفاظ فى سياق موقف معين وسياق ثقافى محدد.

وتعتبر "الإحالات" - أى الإشارات إلى نصوص أخرى بالاقتباس أو غيره - عنصـرًا من العناصر المرتبطة بالثقافة فـى أى نص من النصوص، وعدم الإلمام بمصادر الإحالات فى النصوص الأخـرى يمثل عقبات ثقافية يواجهها المترجم ولابد له من التغلب عليها حتى ينقل الدلالة التى يريدها المؤلف أو المعنى المحدد الذى يرمى إليه النص كاملاً غير منقوص.

وتبحث هذه الدراسة الطرائق المختلفـة للتعامل مع الإحالات عند ترجمة أى نص من النصوص، وهى دراسة أكاديمية لا غنى عنها لمترجم الأدب خصوصًا بـل للمترجم الصحفـى أيضًا فى هـذا العصر الـذى تتشابك فيـه الثقافات وتتداخل.

تصميم الغلاف : جاسر مجدوح



عقبات ثقافية

مدخل تجريبى إلى ترجمة الإحالات

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2402
- عقبات ثقافية: مدخل تجريبى إلى ترجمة الإحالات
- ريتڤا ليبيهالمى
- محمد عنانى
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:
CULTURE BUMPS:
An Empirical Approach to the Translation of Allusions
By: Ritva Leppihalme

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

عقبات ثقافية

مدخل تجريبى إلى ترجمة الإحالات

تأليف: **ريتفا ليپيهالمى**

ترجمه: **محمد عنانى**



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

البيبهالمى، ريتفا
عقبات ثقافية: مدخل تجريبى إلى ترجمة الإحلات/
تأليف: ريتفا ليبهالمى؛ ترجمة: محمد عنانى،
القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٥
٤٢٠ ص ، ٢٤ سم
١- الثقافة
٢- الترجمة
(أ) عنانى، محمد (مترجم)
(ب) العنوان

رقم الإيداع ٤١٨٩ / ٢٠١٥
الترقيم الدولى : I.S.B.N - 978 - 977 - 92 - 0114 -6
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

الفهرس

الفصل الرابع: حل المشكلات: النظرية والتطبيق

الفصل الخامس: البيانات التجريبية عن استجابات القراء

التصدير

لا شك أن التوجه الثقافى الذى اتخذته دراسات الترجمة على مدى السنوات الخمس عشرة الماضية يرجع فى جانب منه إلى النمو المطرد فى الترابط الدولى فى عالمنا وما يترتب على ذلك من الحاجة إلى زيادة الترجمة وتحسين مستواها. ومن اليسير أن نرى أننا إذا كنا نريد للترجمة أن تنجح فعلينا أن نتجاوز مجرد الألفاظ، فلا يكفى أن نتوصل إلى أفضل طريقة لنقل ألفاظ النص المصدر، بل الأهم أن نعرف ما تعنيه الألفاظ فى سياق موقف معين وسياق ثقافى محدد.

ومصطلح 'الصدمة الثقافية' الذى يطلق على ما يحدث عند الاتصال فجأة بثقافة أخرى يتضمن معنى الصدمة للنظام برمته، ولكننا نصادف 'صدامات' أقل خطورة، وهى التى اقْتُرِحَ وصفُها 'بالعقبات الثقافية'. وقد استخدمت كارول م. آرشر (١٩٨٦) هذا المصطلح فى وصف المشاكل الناجمة أثناء التواصل المباشر بين شخصين، بمعنى أن تنشأ العقبات الثقافية أثناء المحادثة بين شخصين ينتميان إلى خلفيتين ثقافيتين مختلفتين، ولكننا نلاحظ وجود عقبات ثقافية فى حالات القراءة أيضًا، حين تُعَرْقِلُ العناصرُ المرتبطة بالثقافة توصيلَ المعنى إلى القراء المنتمين إلى ثقافة لغة أخرى.

وتعتبر الإحالات عنصرًا من العناصر المرتبطة بالثقافة فى نص من النصوص، إذ يُتوقع أن تنقل معنى يتجاوز مجرد الألفاظ المستخدمة، فإذا كان چورج شتاينر (١٩٩١) ينعى على إنجلترا أنها – بسبب التلوث والنفق الذى يربطها بأوروبا – لم تعد تعيش فى بحر فضى، فإن من شأن هذه العبارة أن تُذَكِّر الكثير من قرائه بفقرة فى شيكسبير يمتدح فيها إنجلترا إبان القرن السادس عشر باعتبارها 'نصف فردوس'، وعندما يتحدث قطب من أقطاب الصناعة الفنلندية عن أساليب القيادة، فله أن ينقل معناه بوضوح إلى الغالبية العظمى للفنلنديين البالغين إذا حث المديرين على محاكاة

كوسكيلا بدلًا من الملازم لاميو، فهاتان الشخصيتان الواردتان فى رواية الجندى المجهول مشهورتان فى بلده إلى الحد الذى لا يُلزمه بمزيد من الشروح.

ولكن الإحالات، باعتبارها عناصر مرتبطة بالثقافة، تعتمد فى نقل معناها على الألفة إلى حد بعيد. ولنضرب لهذا مثلًا: فى غضون مناقشة المشاكل المرتبطة بإصلاح نظام الرعاية الصحية المعتزم تطبيقه فى الولايات المتحدة، شبه صحفى أمريكى تكاليف هذا النظام بقط تشيشر، وأوضح ما يعنيه قائلا "إنه قد يختفى أحيانًا، ولا يترك خلفه إلا البسمة: أى الوعد بفوائد جديدة. ولكن القط لايزال موجودًا، وينمو بسرعة حتى يصبح نمرًا" (پيترسون ١٩٩٤) والواضح أن منشئ هذه المقارنة يتوقع من قرائه أن يربطوا ما بين تلك الصورة الشعرية والصورة المرسومة فى طبعة رواية أليس فى بلاد العجائب التى كتبها لويس كارول (أو على الأرجح الفيلم التى أنتجه والت ديزنى بالرسوم المتحركة) حيث نجد شكل القط الغريب الذى تذوى صورته ببطء فلا يبقى منه إلا البسمة. ولكن لو ترجمت هذه المقالة إلى قراء مجلة تجارية فى بلد آخر، وكانت تستهدف الاقتصاديين والمهندسين والمديرين والمستثمرين... فما عسى أن يكون رد فعلهم إزاء الزج بقصة أطفال أجنبية فى مقالة جادة عن موضوع جاد؟ وهكذا فإن الإحالة لن تيسر إدراك المعنى بل ربما أدت إلى تشويش القضية عند ترجمتها.

ومن ثم فإن ترجمة الإحالات تتضمن ثقافتى لغتين إلى جانب الجوانب الأدبية والتداولية على المستوى النصى، فللإحالات معنى فى الثقافة الرئيسية أو الفرعية التى تنشأ فيها، وليس بالضرورة فى غيرها.

وبطبيعة الحال، قد لا تمثل الإحالات مشكلات خاصة فى الترجمة. فإنه من الممكن فعلا أن تَعْبُرَ الإحالةُ الحواجز اللغوية، ما دام لدينا قراء ينتمون إلى ثقافتين معًا، وإحالات مشتركة بين الثقافات، أى تشترك فيها الثقافة المصدر مع الثقافة

المستهدفة. فالأم التى ترجو الترحيب بابنها الذى غاب عنها أسابيع متوالية فى ركن قصىّ من أركان المعمورة أثناء جولته حول العالم قد تعد بأن تذبح له العجل المسمن، عندما يعود الابن الضال. إنها صورة من الكتاب المقدس، ويمكن أن تستخدم فى وصف مشاعر الأم بعدد من اللغات، ما دامت ثقافة اللغة المستهدفة قد تأثرت إلى الحد الكافى بالكتاب المقدس. وعلى غرار ذلك تسهل الترجمة إلى الإنجليزية لرأى الصحفى الفنلندىء الذى اقترح عام ١٩٩٤ أن يعتبر وزير الزراعة الفنلندى أن دوره دور الراعى الصالح الذى يقود قطيعه إلى مراعى الاتحاد الأوروبى.

وقد أدت ضرورة تحسين التواصل ما بين الثقافات ونظريات ما بعد البنيوية للأدب إلى زيادة التوازن فى مفهومنا لعملية الترجمة، إذ نرى أن المترجم ليس 'الفاعل' الوحيد فى هذه العملية، بل يشترك القراء معه أيضًا، مستعينين بما تعلموه حتى يدركوا معنى ما يقرؤونه. كما نرى أهمية النظر لا فى علاقة النص المصدر بالنص المستهدف وحسب، وهو الذى أدى فى الماضى إلى مناقشات للتعادل لا جدوى منها إلى حد كبير، بل نريد تركيزًا أوضح على النص المستهدف وقرائه فى الثقافة المستهدفة. ولن يصلح التذرع بأن نصًا من النصوص قد ترجم ترجمة 'صحيحة' إذا كان قراء النص المستهدف لا يستطيعون أن يفهموه. وأنا أؤكد فى هذا الكتاب ضرورة زيادة وعى المترجم بمسؤوليته تجاه قراء النص المستهدف، وضرورة تذكره لذلك عند اختيار استراتيچيات الترجمة. فالترجمة التى تتجاهل الاختلافات فى الخلفيات الثقافية تخاطر بأن تكون غير مفهومة، ولو كان ذلك فى بعض الأحيان وحسب. فالعقبة الثقافية قد تكون شبه خافية على العين، ولكنها قد تتسبب فى أحيان أخرى فى عرقلة التواصل عرقلة شديدة.

ولما كان الاتجاه الحالى فى دراسات الترجمة يزداد تركيزه على الدور الذى تقوم به الترجمات فى ثقافة اللغة المستهدفة، فقد أصبح من المحتوم، على الرغم من الصعوبات

اللوچستية القائمة، أن نتوجه إلى القراء حتى نتعلم كيف يستقبلون النصوص المستهدفة. وإذا كان لجهودى نصٌّ باطنٌ فهو يقول إن القراء جديرون بأفضل ما فى طوق المترجم، فهذه مناشدة منى لتطبيق الاستراتيـچيات الخلاقة المنوعة، وللمترجم القدير بأن يدرك دوره باعتباره وسيطًا ثقافيًا، وأن يجتهد حتى يخرج نصًا باللغة المستهدفة يُمكِّنُ قراء النص المستهدف من المشاركة فى 'إنتاج' النص بطرائقهم الخاصة، بحيث يرون الروابط والمعنى بدلًا من التعثر فى العقبات الثقافية.

ولا تقتصر مناقشة المترجين والقراء فى هذا الكتاب على المستوى التجريدى، بل يستند الكتاب إلى المقابلات الشخصية مع المترجمين المحترفين الذين يقدمون وجهة نظر أبناء المهنة، كما يجيب القراء على أسئلة مفتوحة، وأحيانًا ما يقدمون تعليقات تلقائية على نماذج بعينها. وقد استكملت عرض استراتيـچيات الترجمة الممكنة للإحالات بتقديم الخيارات الفعلية التى استقر عليها المترجمون الذين قابلتهم، وبتقديم استجابات قراء اللغة المستهدفة لمختارات من هذه الأمثلة. ويناقش الكتاب هذه الأمثلة من الزاوية الوظيفية، فيقدم نظرات ثاقبة فى مغزى الإحالات فى سياقاتها، ولكنه يلتزم بالحد الأدنى من قوائم التصنيف، كما يراعى الكتاب أيضًا حاجة المعلمين إلى مناقشة الإحالات فى قاعة دراسة اللغة أو الترجمة.

ويعتبر هذا الكتاب صورة منقحة من رسالتى للدكتوراه (١٩٩٤)، وكان منشؤه الخبرات التى اكتسبتها فى تعليم الترجمة بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة هلسنكى. فلطالما راعتنى الصعوبات التى يواجهها طلابى الفنلنديون عند مصادفة إحالات إلى الثقافة المصدر فى الروايات والصحافة البريطانية والأمريكية. إذ كان إدراك وجود الإحالة مشكلة لمعظمهم، وكانت المشكلة التالية حتمًا هى العثور على استراتيـچية ترجمة قادرة على تقديم المعنى 'شبه الخبئ' إلى قراء اللغة المستهدفة، وهكذا قررت أن أحاول استكشاف وظيفة الإحالات ومعناها فى النصوص المصدر، وكذلك

استراتيـچـيات المترجم للتعامل معها، وسرعان ما تبين لى أن الموضوع قد تفرع فى اتجاهات. كثيرة مختلفة لا تقتصر على ضرورة إجراء تحليلات للنصوص المصدر والمستهدفة، والتحقق من المصادر بصورة لا تُرى لها نهاية، بل يقتضى كذلك إجراء مقابلات شخصية مع المترجمين، وأيضًا وقبل كل شىء إجراء اتصالات ما مع من يحتمل أن يتلقوا النصوص المستهدفة، كما هو الحال بالنسبة للأنواع الأدبية التى يشملها البحث، ما دام المترجمون لا يترجمون لأنفسهم - لحل الأحاجى الفكرية - بل لعموم القراء الفنلنديين. والنتيجة أن هذا الكتاب ليس دراسة مقارنة للنصوص المصدر والمستهدفة، ولا هو دراسة وصفية بحتة لاستراتيـچـيات الترجمة المستعملة. وبدا لى من المهم ألا أتجاهل النظر إلى حاجات المنتفعين بالثمار آخر الأمر (أى قراء النص المستهدف) وحاجات المترجمين المبتدئين فى قاعة الدرس.

شكر وتقدير

أود أن أعرب عن شكرى العميق لكل من أرشدني، بصفة رسمية أو غير رسمية، أثناء قيامى بإجراء هذا البحث. وعلى رأس القائمة يأتى الأستاذ ماتى ريسانين، والأستاذ المساعد أندرو تشيسترمان والأستاذة سوزان باسنيت، والأستاذة سونيا تيركونين – كونديت، والأستاذة المساعدة كريستا ڤـارانتولا، والأستاذة المساعدة يان – أولا أوستمان. كما تعطف أساتذة آخرون فأبدوا اهتمامًا بعملى مثل الأستاذ ولفرام ويلس، والأستاذ جديون تورى، والمرحوم الأستاذ أندريه ليفيـڤـير، إذ قدموا جميعًا معونتهم وتشجيعهم، وأنا ممتنة لهم امتنانًا فائقًا.

كما أود أن أعرب عن صدق مشاعر تقديرى للمساندة التى تلقيتها من جميع أصدقائى وزملائى فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة هلسنكى، وقسم كوڤـولا لدراسات الترجمة، والأقسام الجامعية الأخرى فى شتى أرجاء فنلندا. وأود أن أقدم شكرًا خاصًا لأبناء اللغة الإنجليزية الذين قدموا لى استجاباتهم للإحالات. وأود أيضًا أن أعبر عن شكرى الخالص للمترجمين الذين تعاونوا معى وهم إلزا كارول، وليزا هاكولا، وإركى چـوكارينين، وكاليـڤـى نيتاچـا، وإيلا سلمينين، وآنّا – لورا تالـڤـيو إيلون، الذين تكرموا بالموافقة على إجراء مقابلات شخصية معى فى إطار هذه الدراسة.

وأعبر عن امتنانى أيضًا لعموم القراء الذين بذلوا الوقت والجهد للإجابة على استبياناتى، وعن شكرى للطلاب الذين تولوا تجميع ردود أفعال عموم القراء. ولقد كان ما أبداه طلابى من اهتمام بالغ بجميع جوانب هذا البحث مصدرًا دائمًا للتشجيع ومكّننى من الحصول على ردود فعل سريعة بشأن عدد من القضايا.

وأتوجه بالشكر إلى المركز البريطانى للترجمة الأدبية على المنحة المالية التى مكنتنى من إجراء بعض البحوث فى جامعة إيست أنجليا فى نوفمبر ١٩٨٩، وإلى مؤسسة ألفريد كورديلين على المنحة التى أتاحت لى عدم القيام بالتدريس فصلا دراسيًا فى عام ١٩٩١.

ويطيب لى أن أقر بالفضل للذين تعطفوا فسمحوا لى باستعمال مادة تخضع لحقوق النشر فى هذا الكتاب: شركة ڤيكتور جولانز المحدودة، للمقتطف من رواية الدواء المر للكاتبة ساره پارتسكى (١٩٨٧) ودار نشر مجموعة پيترز فريزر ودنلوپ، للمقتطفات من رواية أفضل من يموت للمؤلفة روث رينديل (هتشنسون/ أرو ١٩٦٩) ومن رواية پينى پوست، للمؤلفة سوزان مودى (ماكميلان ١٩٨٥)، وشركة HUI والوكلاء الأدبيين لجلفهان شنايدر، للمقتطفات من رواية الخبز للكاتب إيڤان هنتر (١٩٧٤) وشركة كورتيس براون المحدودة للمقتطف من رواية المربية الصينية بقلم أ. أولنجهام (شاتو ووندوس ١٩٦٣) ودار نشر پنجوين بالمملكة المتحدة للمقتطف من رواية البحث عن راشيل والاس بقلم روبرت ب. پاركر (١٩٨٠)، وشركة أ. پ. واط المحدودة للمقتطف من رواية شؤون خارجية للكاتبة أليسون لورى (مايكل چوزيف/ سفير ١٩٨٥).

وأقدم شكرًا بالغ الخصوصية لأسرتى، فلولا معونتهم لما استطعت — دون مبالغة — إتمام هذا العمل. وأنا أهدى هذا الكتاب بكل حب وامتنان إلى ماتى وتوليا وإيلكا.

الفصل الأول

مقدمة

دراسات الترجمة ذات التوجه الثقافى

فى نحو عام ١٩٨٠ بدأنا نلاحظ تحولًا تدريجيًّا فى التركيز فى مجال دراسات الترجمة[1]. فكان المدخل الجديد بينيًّا [مشتركًا بين عدة تخصصات] وذا توجه ثقافى. صحيح أن الممثلين النبهاء للتوجه اللغوى القديم كانوا قد أدركوا الصلات القوية بين دراسات الترجمة وبين الأقسام الفرعية الأخرى لعلم اللغة بل أيضًا بين دراسات الترجمة ومجالات البحث الأخرى، ولكن الدعاة الأوائل للتوجه الجديد كانوا يرون أن هذا التوجه يمثل رد فعل مضاد للنظرة التى كانت تفرض قيودًا صارمة على دراسات الترجمة، وما تفرضه المصطلحات الخاصة بعلم اللغة من "إرهاب دلالى واهتمام بالمقابلات اللغوية وحسب" (ليفيـفـير، ١٩٨١، ص ٤٤). وتقول نظرة باسنيت وماجواير (١٩٨٠ ص ٦) إن دراسات الترجمة "تسد الفجوة بين المجال الشاسع لعلم الأساليب، والتاريخ الأدبى، وعلم اللغة، والسيميوطيقا، وعلم الجمال". وأما سنيل -هورنبى (١٩٨٨-ص ٢-٣) فقد وضعت دراسات الترجمة فى مجال مختلف بعض الشىء من مجالات البحث، وإن كانت قد أكدت أيضًا المدخل البينى لها قائلة:

> ينتفع مجال دراسات الترجمة، باعتباره ذا توجه ثقافى، بعدد من مجالات البحث الأخرى، بما فى ذلك علم النفس... والإثنوغرافيا.... والفلسفة... دون أن يكون قسمًا فرعيا لأى منها. وعلى غرار ذلك يستطيع، بل إن عليه أن ينتفع بالمفاهيم والمناهج المتصلة به فى دراسة اللغة... دون أن يكون بصورة تلقائية فرعًا من علم اللغة.

كما طالبت بالتخلص من صور الاستقطاب الصارمة. ويرى إنجو (١٩٩٢) أن دراسات الترجمة ترتبط على الأقل بالفلسفة، وفقه اللغة، والدراسات الأدبية، وعلم اللغة، والنظرية الإعلامية، وعلم الاجتماع، والتداولية، والدراسات الثقافية. بل إن تورى يصف دراسات الترجمة بأنها "مبحث بينى" (سنيل – هورنبى ١٩٩١، ص ١٩). وأمثال هذه الآراء تفصح، فيما يبدو، عن المغالاة فى فصل المجالات بعضها عن بعض فى العلوم الإنسانية، وعن الرغبة فى الجمع ما بين أفكار ومفاهيم ومكتشفات من شتى مجالات البحث حتى يمكن إلقاء أضواء مختلفة على المشاكل القديمة والجديدة، وحتى يمكن للعمل بها أن يأتى بمزيد من الثمار. ونستشف اهتمامًا مماثلًا بالمدخل التكاملى فى كتابات عدد من الباحثين فى علم اللغة والأدب الذين لا يهتمون بالترجمة الاهتمام نفسه؛ ولكنهم حريصون على دراسة اللغة من زاوية أوسع. "تنتفع كل محاولة للحديث عن اللغة، أو عن تكوينها أو استعمالها، بمجالات بحث كثيرة" (سميث ١٩٨٧، ص ١١). وتتضح مشاعر مماثلة فى كتابات سيل (١٩٩١) وشوجت (١٩٨٨) وهيكى (١٩٨٩). ونتيجة لذلك أصبح جانب كبير من العمل الجارى الآن فى دراسات الترجمة يبرز الجوانب الاجتماعية والثقافية للترجمة، مع التركيز على النصوص فى "سياقاتها الكبرى" (سنيل هورنبى، ١٩٩١، ص ١٥)، وبدلًا من تأمل مدى قابلية النصوص المصدر للترجمة وحسب، نجد اهتمامًا بوظيفة النص المستهدف فى اللغة المستهدفة والسياق الثقافى. وكثيرًا ما تركز دراسات الترجمة التطبيقية على التواصل عبر الثقافات، منتفعة فى ذلك بتحليل الكلام [أو تحليل الخطاب] والتداولية (pragmatics) (انظر ديليل، ١٩٨٨ ص ٧٨–٧٩). وتبين لنا القائمة الطويلة للمقالات التى كتبها ممارسو الترجمة والنقاد، أيضًا، أنهم يشاركون فى ذلك الاهتمام بجوانب التداخل الثقافى فى الترجمة. وقد يرجع السبب فى هذا، فى جانب من جوانبه،

إلى زيادة الترجمة إلى اللغات الرئيسية لأعمال أدبية مكتوبة بلغات محدودة الانتشار، وقد يرجع فى جانب آخر إلى الاهتمام السيكلوجى والتداولى فى الظواهر المشتركة بين الثقافات. والضرورة العملية لهذا الاتجاه واضحة، إذ إن التدويل المتزايد لعالمنا يقتضى تيسير التواصل عبر الثقافات إلى أقصى حد ممكن، دون التعرض لمزالق وعراقيل أكثر مما ينبغى.

ويبين الطابع البينى الجديد أن "المترجم وصاحب نظريات الترجمة... يهتمان معًا بعالم يقع فيما بين مجالات البحث واللغات والثقافات" (سنيل - هورنبى ١٩٨٨، ص ٣٥، والتأكيد فى الأصل)، وبالنصوص فى سياقها الأوسع من حيث الموقف والثقافة. ويتطلب هذا مدخلًا جديدًا، لا التصنيف الصارم للعلوم الدقيقة، بل ضربًا "يسمح بحالات المزج والأطراف غير المحددة" (ص ٣٦).

مشكلات الترجمة المرتبطة بالثقافة

يرجع الاهتمام بمشكلات الترجمة المشتركة بين الثقافات إلى إدراكنا أن المفاهيم المرتبطة بالثقافة، حتى حين لا تفصل بين الثقافتين المعنيتين مسافة شاسعة، يمكن أن تزداد تعقيدًا فى عين المترجم عن الصعوبات الدلالية أو البنائية لنص من النصوص (كورديرو ١٩٨٤ ص ٤٧٣). وقد ركز بعض الباحثين على مظاهر غير لغوية أساسًا (الطبوغرافيا، والنبات والحيوان وما إلى ذلك) إلى جانب الظواهر التى صنعها الإنسان (المؤسسات الاجتماعية، والمبانى، والعلامات التجارية وما يجرى مجراها). (ولمن يريد الاطلاع على دراسة هذه 'الرموز' أن يرجع مثلا إلى نيدرجارد - لارسن ١٩٩٣). وكثيرًا ما تعتبر المشكلات غير اللغوية مشكلات لفظية، فتقول: هل يوجد فى اللغة المستهدفة معلم معين من معالم عالم اللغة المصدر؟ ويرى باحثون آخرون أن مشكلات الترجمة المرتبطة بالثقافة مشكلات تتصل أساسًا بطبيعة اللغات وخصائصها

التداولية (وهو ما يتضمن التوريات، أو التلاعب بالألفاظ أو على سبيل المثال أساليب مخاطبة شخص ما، أو تهنئته أو الاعتذار). وما أكثر ما نجد أن المشكلات الناجمة عن طبيعة لغة ما تتضمن رسائل مباشرة أو غير مباشرة، أو ظلال معان، بحيث ينشأ السؤال: كيف يمكن توصيل معنى النص المصدر إلى مستقبلى اللغة المستهدفة إذا اتضح أن 'مجرد ترجمته' لن يفى بالغرض؟ أى إن التركيز ينصبُّ على الأداء الناجح للترجمة فى ثقافة اللغة المستقبلة لها[٢]. وازدياد الاتصالات الدولية يعنى أن هذا النمط الثانى من المشكلات ليس أكاديميا وحسب. ونادرًا ما يستطيع مترجم النصوص الاقتصادية أو السياسية، شأنه شأن المترجم الأدبى، تجنب الاصطدام بالرسائل المضمرة فى الثقافة المصدر، وقد تتعرض مصالح حيوية للخطر إن نشأت حالات سوء تفاهم.

وهكذا فإن دراسات الترجمة ذات التوجه الثقافى لا تنظر إلى النص المصدر والنص المستهدف باعتبارهما عينتين وحسب للمادة اللغوية. فالنصوص تنشأ فى موقف معين وفى ثقافة معينة فى العالم، ولكل منها وظيفة مخصصة وجمهور خاص بها. ومن ثم فإن باحث الترجمة الحديث – والمترجم – لا يدرس 'العينات' اللغوية فى ظروف مختبرية، إن صح هذا التعبير، بل ينظر إلى النص كأنما يطل عليه من طائرة عمودية [هليكوبـتر] فيبصر السياق الثقافى أولا، ثم سياق الموقف، ثم النص آخر الأمر. وموضوعى الخاص فى هذا الكتاب ينحصر فى مشكلات الترجمة الناجمة عن وجود قطع صغيرة من نصوص أخرى فى باطن النص الذى يصادفه المترجم، بحيث تتفاعل معه وتكسبه لونًا محددًا، وإن كانت تفقد معناها عند الترجمة وتتسبب فى حيرة المترجم. وبعض هذه القطع النصية، أو 'النصوص الداخلية' (نورد ١٩٩١ ص١٠٢) تعرف باسم الإحالات (allusions).

الإحالات – عقبات ثقافية؟

و'الإحالة' مصطلح شائع فى الدراسات الأدبية، ولكننى أتوسع توسعًا طفيفًا فى معناه فى دراستى هذه. ويشير المصطلح هنا إلى استخدامات متعددة لصور من المادة اللغوية التى سبق تشكيلها (ماير، ١٩٦٨) سواء فى صورها الأصلية أو فى صور معدلة، واستخدام أسماء الأعلام، لتوصيل معنى كثيرًا ما يكون مضمرًا[٣]:

(أ) إحالات لعبارات أساسية:

فصل القمح من التبن

أتبول أم لا أتبول

معلق حول رقبته مثل طائر القادوس.

(ب) إحالات لأسماء الأعلام:

أحسست كأنى بيندكت أرنولد

رقصت رقصة رمبلستلسكين

اندفاع بائعى التجزئة فى السوق مثل الجدريين

والنظرة الحالية لا تركز على الإحالات باعتبارها ظاهرة أدبية بقدر ما تركز عليها باعتبارها مشكلات فى الترجمة تتطلب إيجاد حلول واستخدام استراتيـچيات مناسبة، إذ إن استخدام الإحالات يفترض مسبقًا مشاركة من نوع خاص لدى متلقى النص. والكلمات المستخدمة فى الإحالة تعتبر مفتاحًا لمعناه، ولكن القارئ لا يستطيع عادة فهم المعنى إلا إذا ربط هذا المفتاح باستخدام سابق لتلك الكلمات أو لكلمات مماثلة فى مصدر آخر، وقد يشير استخدام أحد أسماء الأعلام إلى ذلك المصدر ويوحى بملمح

متميز مرتبط بذلك الاسم. وقد تحولت بعض الإحالات إلى قوالب ثابتة أو أدرجت فى المعاجم بحيث فقدت ارتباطها الأول عند الناس بالمصادر الأصلية، وتوجد إحالات أخرى تفترض الإلمام بمصادر بالغة الخصوصية، ولا تدركها إلا أقلية محدودة من القراء وحسب.

وأما فهم الإحالات عبر حاجز ثقافى معين فيتطلب من المتلقى درجة عالية من الثنائية الثقافية. ولقد درجنا منذ فترة على ضرورة الثنائية الثقافية، لا الثنائية اللغوية فقط، عند المترجم حتى يتمكن من الفهم الكامل للنص المصدر وتقديمه للجمهور المستهدف (انظر مثلا ستريت ١٩٨١، ٤١، رايس وڤيرمير ١٩٨٤: ٢٦). ولكن ما شأن قراء النص المستهدف؟ هل من الواقعى أن نتوقع أن يكونوا ثنائيىّ اللغة أيضًا؟ هل من الممكن توافر مشاركة المتلقى – وهى التى يفترضها مسبقًا استعمال الإحالات – عند نقل النصوص من ثقافة اللغة المصدر إلى ثقافة اللغة المستهدفة؟ أم ترى تصبح الإحالات فى الواقع عقبات ثقافية عندما تقع فى النصوص المترجمة؟

وقد ورد مصطلح 'العقبة الثقافية' فى كتاب الباحثة كارول م. آرتشر (١٩٨٦، ١٧٠-١٧١) حيث تطلقه على التواصل المباشر عبر الثقافات، وتعتبره ذا دلالة أخف وقعًا من 'الصدمات الثقافية'، قائلة: "تنشأ العقبة الثقافية عندما يجد فرد نفسه فى موقف مختلف أو غريب أو محرج عند التفاعل مع أشخاص ينتمون إلى ثقافة مختلفة". وأنا أوسع من استخدام مصطلحها بحيث يشمل الترجمة، للدلالة على موقف يواجه فيه قارئ النص المستهدف مشكلة فى فهم الإحالة الثقافية فى المصدر. ومن الأرجح أن تعجز مثل هذه الإحالة عن أداء وظيفتها فى النص المستهدف، ما دامت لا تنتمى لثقافة قارئ اللغة المستهدفة. فالإحالة لن تنقل دلالة مقبولة لقراء اللغة المستهدفة بل تظل غامضة محيرة.

وتشير سنيل-هورنبى (١٩٨٨، ٤١) إلى أن قابلية نص ما للترجمة تعتمد على مدى "استغراق النص فى ثقافته الخاصة"، وكذلك على مدى ابتعاد النص المصدر، زمنًا ومكانًا، فالنصوص المصدر نصوص إنجليزية معاصرة، والجمهور المستقبل لها فنلندى، وهو جمهور يحيط بمظاهر معينة على الأقل من الثقافة الأنجلوأمريكية فى القرن العشرين، وازدادت إحاطتهم بها فى العقود الأخيرة. أى إن المسافة صغيرة من الناحية الثقافية، ولكنها كبيرة من حيث اللغة، فاللغة الفنلندية من اللغات الأوروبية القليلة التى لا ترجع أصولها إلى أسرة اللغات الهندية الأوروبية. والنصوص المصدر هنا تمثل أنواعًا تكثر ترجمتها (القصص 'متوسطة المكانة' أدبيًا، ولغة الصحافة الراقية) وتتجلى فيها المشاغل المعاصرة بأشكال منوعة. ويشترك القراء الفنلنديون الذين قد يطلعون على هذه النصوص فى جانب كبير من التقاليد الغربية، وينتفعون بأجهزة الإعلام الدولية والثقافة الشعبية، وكثيرًا ما يكون ذلك بالإنجليزية، وكثيرًا ما يلمون بقدر ما من اللغة الإنجليزية أو حتى يجيدون معرفتها. وربما يوحى ذلك كله بأن المشكلات المرتبطة بالثقافة فى الترجمة لا تلعب دورًا كبيرًا عند ترجمة مثل هذه النصوص إلى مثل هذا الجمهور، ولكن النظر فى المادة التى بنيت عليها هذه الدراسة تبين فى الواقع أن المشكلات المرتبطة بالثقافة ليست على الإطلاق نادرة فى الترجمة. وسوف تؤكد ذلك أيضًا النتائج العملية فى الفصلين الخامس والسادس.

وإذا اعتبرنا الترجمة شكلًا من أشكال التواصل بين الثقافات، فلابد من الاهتمام بالطرفين المشاركين فى الترجمة، أى المترجم الذى يكتب النص المستهدف والمتلقى الذى يقرؤه. وبعد النظرة الشاملة إلى المشاغل النظرية فى الفصل الثانى، سيصبح المدخل المتبع فى هذه الدراسة تجريبيًا إلى حد كبير، إذ يقدم الفصل الثالث مشكلات

تحليل النص المصدر، بأمثلة مستقاة من مادة تتكون من نحو ٧٠٠ إحالة باللغة الإنجليزية[٤]، جُمعت من نصوص بريطانية وأمريكية، ٢١ منها قصصى و٢٠٠ غير قصصى. وأما عرض استراتيـچيات الترجمة الخاصة بالإحالات فينظر فى الاستراتيـچيات الممكنة، و الاستراتيـچيات التى استعملها المترجمون الفنلنديون فعلًا، كما نورد أقوال المترجمين المحترفين الذين ترجموا بعض هذه النصوص من أجل نشرها (الفصل ٤). ويقدم الفصل الخامس ردود أفعال القراء التي تبين أن بعض هذه الإحالات المترجمة كانت تمثل 'عقبات ثقافية' عند الفنلنديين الذين أجابوا على استبياناتنا. ومن ثم فإن هذه الدراسة لا تشير فقط إلى ما يتصوره الباحثون عن القراء، بل أيضًا إلى القراء الحقيقيين وردود أفعالهم حين يصادفون إحالات إلى شتى ضروب المادة الأجنبية الخاصة بالثقافة المصدر فى النصوص المترجمة إلى لغتهم الأم.

وأخيرًا ينتقل بنا الفصل السادس إلى قاعة الدرس ويناقش عجز الطلاب فى الثقافة المصدر (باعتبارهم مترجمين مبتدئين) عن ملاحظة وفهم الإحالات ذات المصدر الثقافى ووظيفتها ومعناها فى نصوص اللغة المصدر، وبعض ما يترتب على ذلك من حيث المناهج التعليمية.

وقد نحتاج إلى أن نؤكد أن الإحالات ليست نادرة، بل إنها على العكس شائعة فى النصوص الأدبية وفى الصحافة، وربما بوجه خاص باللغة الإنجليزية (لاس وآخرون ١٩٨٧، ص ٦)، وإن كانت الأنواع الأدبية تتفاوت، مثلما يتفاوت المؤلفون، فى كثرة استعمالها. وقد لا يدرك ممارسو الترجمة دائمًا أن الإحالات تمثل مشكلة فعلية فى الترجمة (انظر الفصل الرابع)، ولكنها من المعالم المتواترة التى يكثر أن تكون لها دلالتها المهمة فى كثير من أنماط النصوص التى تترجم.

مفهوم الإحالة

الاشتقاق اللفظى لمصطلح الإحالة الإنجليزى (allusion) يبين ارتباطه بفكرة اللعب (*ad + ludere → alludere*)، وإذا لم تكن جميع استعمالات الإحالات تتضمن التلاعب، فإن الفكاهة وظيفة واضحة من وظائفها. وإذا استعرضنا التراث البلاغى الطويل للإحالة، وجدنا أنها كانت دائمًا ما تشغل مكانًا بين الأشكال الاستعارية أو المجازية الأخرى، مثل القصة الرمزية، والمبالغة، والكناية، والسخرية وما إلى ذلك. (فونتانير ١٩٦٨: ٤٩٨-٤٩٩). والتعريفات المعتمدة لها فى الدراسات الأدبية تشترك فى فكرة "الإحالة إلى شىء ما":

الإحالة: من الجذر اللاتينى (*alludere*): اللعب بشىء، التفكه، الإحالة. الإحالة إلى شخصيات وأحداث من الأساطير ونحوها ومن التاريخ. (سكوط ١٩٦٥)

الإحالة: إحالة مضمرة إلى عمل أدبى آخر، أو إلى فن آخر، أو إلى التاريخ، أو إلى أشخاص معاصرين، أو ما شابه ذلك. (پريمنجر ١٩٦٥)

إحالة، موجزة فى العادة، وكثيرًا ما تكون عارضة، وأحيانًا غير مباشرة، إلى شخص أو حدث أو حال يفترض أنه مألوف، ولكنه أحيانًا غامض أو مجهول للقارئ. (شو ١٩٧٦)

إحالة، صريحة أو غير مباشرة، إلى شخص أو مكان أو حدث، أو إلى عمل أدبى أو فقرة أدبية أخرى. (إبرامز ١٩٨٤)

ومثل هذه الإحالة يقصد بها مقارنة شيء بشيء آخر:

> الإحالة تعبير مجازى يقارن بين جوانب أو صفات النظائر فى التاريخ أو الأساطير أو الكتب المقدسة أو الأدب أو الثقافة الشعبية أو المعاصرة. (لاس وآخرون ١٩٨٧)

ولكن الإحالة ليست ظاهرة أدبية وحسب، إذ نجد إحالات فى الكتابة غير القصصية، وأيضًا فى الموسيقى والرسم والأفلام السينمائية وغيرها. وهكذا قد نجد فى الحوار أو فى الظهور الموجز لأحد الممثلين فى فيلم من الأفلام إحالة إلى فيلم سابق، ونتوقع إدراك الجمهور لذلك. (انظر نماذج لذلك عند إيكو [١٩٨٨] على سبيل المثال). ويتسع نطاق استعمال المصطلح عند فرويد، على سبيل المثال، الذى يرى أن الأحلام تتضمن إحالات إلى خبرات الحالم فى يقظته، كما تتحدث لايـڤـلى (١٩٩٢) فى عمل روائى لها، عدة مرات عن حقيقة لندن المادية اليوم باعتبارها إحالات إلى عصور سابقة (ص ٩ و ٨٨، إلخ).

وتعريفات المصطلح واستعمالاته المذكورة تبين أن أصحابها على استعداد لتقبل توسيع نطاق دلالته إلى حد كبير، بل إن استعمال مصطلح 'الإحالة' يختلف إلى درجة معينة من باحث إلى باحث. وترتبط الإحالة ارتباطًا وثيقًا إلى حد ما ببعض المصطلحات الأخرى مثل الإشارة والاقتطاف أو الاستشهاد والاقتراض (بل وأحيانًا بالسرقة الأدبية)(٥) وبالتناص – وهو أشد تعقيدًا – وبالتورية والتلاعب اللفظى (فيما يسمى الإحالة المعدلة)؛ ولكن العلاقة الدقيقة ما بين هذه المصطلحات يندر إيضاحها. وتستند التعريفات فى غالبية الأحوال على الحدس المألوف لا على التحليل النظرى (بن – پورات، ١٩٧٦، ١٠٥-١٠٦). وأحيانًا يقول جامعو الببليوغرافيا المشروحة شرحًا ضافيا للإحالات (بيرى وآخرون، ١٩٧٩) إن 'الإحالة' فى عمل

معين تستخدم مرادفة 'للاقتطاف' (ص ٢٢١) أو إن بعض الباحثين يستخدمون المصطلح استخدامًا 'نوعيًا' (ص ٢١٥) أو استعمالاً 'فضفاضًا إلى حد بعيد' (ص ٢١٣). ويبدو أنهم يتمنون لو كان المصطلح أقل غموضًا. وفى مقابل ذلك يقول ويلس (١٩٨٩-ص ١٣) فى دراسته لما يقرب من ٢٠٠٠ إحالة باللغة الألمانية (معظمها فى نصوص صحفية): إن الحدس فى حالة الإحالات أهم من التعريفات.

وفيما يلى ما يمكن اعتباره بيانًا موجزًا عن نطاق دراسات الإحالة فى النقد الأدبى والنظرية الأدبية، فهو قائمة بالنعوت التى تصف كلمة الإحالة وتتلوها فى عناوين وشروح الكتب والمقالات فى كتاب پيرى وآخرين (١٩٧٩):

إيسوپية، غامضة، تطبيقية فى مقابل عضوية، فنية، فلكية، بلزاكية، إلى الكتاب المقدس، بيوغرافية، كاثوليكية، مسيحية، كلاسيكية، فكاهية، واضحة، معاصرة، ثقافية، شائعة، دانتية، متعمدة، مباشرة فى مقابل غير مباشرة، تقييمية، موحية، خاصة بالتفسير الدينى، خيالية فى مقابل حقيقية، وظيفية، بطولية، خفية، تاريخية، هومروسية، وهمية، مضمرة فى مقابل صريحة، متشابكة، غير طوعية، ساخرة، أدبية، طقسية، محلية، رياضية، قروسطية، استعارية، حديثة، أخلاقية، موسيقية، أسطورية، مبهمة، سافرة، محاكية، أفلاطونية، سياسية، تجرى مجرى الأمثال، شبه معاصرة، انتقادية، علمية، خاصة بالكتب المقدسة، شيكسبيرية، ذات دلالة مهمة، أسلوبية، نغمية، موضوعية فى مقابل نصية، مقنعة، لفظية، ڤيرچيلية، بصرية.

وتؤكد پيرى فى ملاحظاتها التمهيدية للببليوغرافيا أن معاملة الإحالة فى الدراسات الأدبية ليس لها شكل محدد (ص ١٧١)، وهى مقولة تثبتها القائمة الواردة آنفًا دونما شك، وإذا استكملنا القائمة بما ورد فى التسعينيات فسوف يزيد طولها قطعًا

عما هو عليه. ولنا أن نقول بصفة عامة: إن الاتجاه فى دراسات الإحالة قد تحول من التحديد المشروح للمصادر إلى تحليل الجوانب الموضوعية والبنائية للإحالة.

ويشير الباحثون إلى أن أغراض الإحالة الأدبية تتضمن الرغبة فى لفت الأنظار إلى علم الكاتب أو قراءاته المستفيضة (پريمنجر ١٩٦٥: ١٨)، أو إثراء العمل بإدراج معان وارتباطات جديدة، أو "ثروة من الخبرات والمعارف تتجاوز حدود التعبير الصريح" (شو، ١٩٧٦ ص ١٤)، أو محاولة لرسم الشخصيات، أو للإيحاء بأفكار أو بانطباعات ومواقف 'لا واعية' فى الشخصيات (هول: ١٩٧١،ص ٥٣٤-٥٣٥) أو زيادة مغزى عمل المرء من خلال التعميم أو الإيحاء بالعالمية (وايزجيربر ١٩٧٠، ص ٣٩). ولم يعد أحد يقول بأن الغرض الأول سبب مهم لوجود الإحالة فى الأدب، بل قد يظهر فى التواصل الشخصى باعتباره من مظاهر ألعاب السلطة التى يمارسها الناس (انظر الفصل الثالث الذى ينعم النظر فى وظائف الإحالة).

ويتمثل جانب مهم من جوانب الإحالة فى القدرة الأدبية على "خلق أدب جديد من الأدب القديم" (چونسون ١٩٧٦، ص ٥٧٩)، أى إشراك القارئ فى إعادة الخلق من خلال الإلماح إلى معان شبه خبيئة، ويتوقع الكاتب من القارئ أن يستعيدها ثم ينتفع بها فى تعميق معرفته بالعمل. وقد أصبحت هذه الزاوية مهمة فى هذا الصدد بفضل زيادة الاهتمام فى الدراسات الأدبية فى الثمانينيات بموضوع استجابة القارئ ودور القارئ بصفة عامة. وعلى غرار ذلك يرى ويلس (١٩٨٩) أن وظيفة الإحالة بصفة عامة زيادة جاذبية النص، فالمعنى التقليدى والمعنى الجديد الذى تقدمه الإحالة 'يتفاعلان تفاعلًا كيميائيًا' (ص ٦٣، والتعبير من ترجمتى) فيما بينهما، ويؤكد المتعة الفكرية الناجمة عند المتلقى الذى يدرك وجود مثال آخر لم يكن يتوقعه لما يمكن للمرء أن يفعله باللغة. وعلى المستوى الشامل قد ينجح نص فى استغلال إحاطة الأفراد

المتلقين له بنص آخر، إذ إن مسرحية مقتل روزنكرانتس وجيلدنستيرن التى كتبها توم ستوپارد تختلف صورتها فى أعين الذين يعرفون هاملت اختلافًا تامًا عن صورتها فى أعين الذين لا يعرفونها.

وأما المناقشات الدائرة حول التناص (وهو المصطلح الذى وضعته كريستيڤا عام ١٩٦٩، ولا مجال فى هذا الكتاب حتى لتلخيص ما كتب عن هذا الموضوع الشاسع) فقد أكدت أنه ظاهرة أشد تعقيدًا من مجرد استعارة كلمات من نص سابق. فالمهم هنا هو وظيفة ما أُدخل على النص الجديد وإدراكنا أن جميع النصوص تدين بدَيْن ما لنصوص أخرى تُلَوِّنُها بل وقد تُحَوِّلُ طابعها. ولمن يريد الاطلاع على مناقشة غير أدبية (سيميوطيقية) للتناص أن يقرأ كتاب حاتم وميسون (١٩٩٠، ص ١٢٠-١٣٧) اللذين يقولان إن التناص "نظام دلالى يعمل من خلال ظلال المعانى" ويوسع من حدود المعنى النصى (ص ١٢٩).

ويرتبط استعمال الإحالة، من وجهة نظر الاتصال، ببعض الظواهر اللغوية والتداولية مثل الإضمار (جرايس ١٩٧٥) والاستنباط، والعلاقة. فإذا اعتبرنا الاتصال فى المقام الأول عملًا استنباطيًا، كان لنا أن نعتبر الإحالة رسالة أو حافزا يرسله من يريد الاتصال، ويكون على مستقبله أن يعثر على الشىء المحال إليه، أى أن يسد الفجوات القائمة فى النص (جوت ١٩٩٠ ص ١٣٩-١٤١، فى سياق حديثه عن الاستنباط دون ذكر محدد للإحالة). ولا ينجح هذا إلا إذا توافرت "الظروف المعرفية المشتركة" (ص ١٤٥)، وهكذا إذا كان المتلقون ينتمون إلى ثقافة أخرى، فربما يعجزون فعلًا عن إدراك مرمى الاستنباط المقصود.

ويميز حاتم وميسون (١٩٩٠) فى مدخلهما السيميوطيقى بين التناص الفعال (القوى) وبين التناص السلبى (الضعيف)، فالأول "يُفَعِّلُ نظم المعرفة والاعتقاد بما

يتجاوز النص نفسه" (ص ١٢٤)، ويتضمن الخبرة 'بنصوص' أخرى (بالمعنى الواسع للمصطلح)، وأما الآخر فيستخدم الإحالة المشتركة (مثل الترادف أو الإبدال وما إلى ذلك) لمجرد ضمان استواء المعنى الداخلى للنص وقدرة القارئ على تفهمه. ويتحدث وايزجيربر (١٩٧٠) عن استخدام مادة مستعارة، وقد نرى أنها تتضمن استخدام كلمات مستعارة من ناحية، واستخدام "أنساق أو مواقف أو حبكات أو شخصيات" من ناحية أخرى (ص٣٧). وترى هذه الدراسات أن الجزأين الأخيرين من هذين التقسيمين جديران بمزيد من الاهتمام من وجهة نظر الترجمة، وهكذا فهى تركز على الإحالة (إلى نصوص أخرى) تتخذ صورة مادة مستعارة، وأفضل أن أقول إنها مادة سبق تشكيلها. ويتضمن استخدام المادة اللغوية سابقة التشكيل أنماطًا كثيرة أخرى من الإعارة، وتتجاوز فى ذلك المقتطفات الحرفية، فلا يلزم إطلاقًا أن تكون استعارة ألفاظ معينة فى الإحالة إعارة حرفية، فكثيرًا ما تتعرض الإحالات للتعديل والتبديل فى صياغتها الأصلية.

ولا يعنى النص 'الموحى به'[٦] بالضرورة نصًا مكتوبًا، فأقوال الساسة المقتطفة فى التليفزيون وعبارات الإعلان عن السلع فيه تمثل النصوص المسموعة خير تمثيل، وهى التى تؤدىَ إلى إحالات معدلة، وأما فى حالة أسماء الأعلام فقد نحتاج إلى توسيع المفهوم إلى الحد الذى يتيح إدراج شخصيات واقعية أو خيالية، وما يرتبط بهذه الأسماء من صفات[٧]. وأنا أشارك بن پورات (١٩٧٦ ص ١١٠) القول بأن المصطلحات اللغوية أو المتلازمات اللفظية نفسها يمكن الإحالة إليها.

ومن المسلم به أن بعض نماذج الألفاظ المستعارة بالإنجليزية لا تعتبر إحالات حقيقية حيث يفترض أن أصداء السياق الموحى به تُلَوِّن السياق الجديد فى عين المتلقى.

ويضرب بن پورات (١٩٧٦ ص ١١٣-١١٦) مثلًا بحالتين من 'حالات تحويل' سطر واحد من شعر الشاعر مارلو، للتدليل على الفرق بين الإحالات التى 'تُفَعِّلُ' النص الموحى به ومن ثم تثرى تفسير النص الذى يتضمن الإحالة، والإحالات التى لا تقوم بذلك، وهما:

هذا هو الأنف الذى دفع إلى اندلاع ألف معركة

هذه هى الرائحة التى دفعت إلى تقديم ألف وليمة من الكباب

والمثالان يحيلان القارئ إلى سطر مارلو "هل كان هذا هو الوجه الذى دفع إلى إبحار ألف سفينة؟" والتعديلات متماثلة فى الحالتين (التحول من الاستفهام إلى التقرير، وإبدال نفس الاسمين بغيرهما). وأما فى السياق الخاص بكل منهما، فإن الإحالة الأولى - الواردة فى الصورة السينمائية البريطانية لمسرحية سيرانو دى بيرچراك التى كتبها إدمون روستان - سوف تستدعى مسرحية الدكتور فاوستوس التى كتبها مارلو وتتيح من ثم تفسيرًا أكثر ثراءً يتضمن البطولة الوهمية والمأساة. والإحالة الثانية نقيض لذلك، إذ ترد فى إعلان عن الجبن، ولا يقصد بها تفعيل النص الموحى به بل أن تقول لمن يدركون مصدر الإحالة إن عليهم أن يشتروا الطعام المعلن عنه "لأنه منتج خاص للأفراد المتميزين (الأذكياء)" (ص ١١٦). ويعتقد بن پورات (١٩٧٦ ص ١١٥-١١٦) أن المرسل والمستقبل فى مجال الصحافة والإعلان يتفقان ضمنًا على عدم نشدان أى تفسير آخر، وربما يكون له تأثير جروتسك [مضحك سخيف] على نحو ما نرى فى هذه الحالة.

ولكن الاقتصار فى هذه الدراسة على التفاعل الدقيق بين النصوص الموحية والنصوص الموحى بها فى الإحالة الأدبية من شأنه التغاضى عن المشكلات التى

يصادفها المترجمون أيضًا فى الأمثلة الأقل إيحاءً والتى تشيع فى أنواع كثيرة من الكتابة. وقد يؤدى القرار بقصر التركيز على الإحالة الأدبية وحدها إلى التقليل من فائدة هذه الدراسة للمترجمين؛ إذ إن الإحالات الأدبية والإحالات بصفة عامة تتسبب فى مشكلات فى الترجمة.

وإذن فسوف تنظر هذه الدراسة فى شتى أنماط الإحالة فى القصص وفى الصحافة، ولكن الدراسة سوف تتجاهل تقسيم الأنماط إلى حد كبير [٨]؛ إذ أميل إلى الاتفاق مع پاسكو (١٩٧٣ ص ٤٦٧) فى عدم تحبيذ أى تصنيف للإحالات، إذ إنها قد تبرز ما هو خارجى بدلًا من أهمية السياق الخاص بكل إحالة.

وأما المصطلحات الخاصة فسوف تقتصر على ما يلى:

أولًا: الإحالات الحقيقية

(ألف) الإحالات إلى أسماء الأعلام = أى الإحالات التى تتضمن أسماء أعلام مثل:

"هل تظن أننى أصبحت مثل رافلز فى شيخوختى؟"

(باء) الإحالات إلى عبارات أساسية = أى الإحالات التى لا تتضمن أسماء أعلام مثل:

"يبدو أن سيارات الأجرة جميعًا تتحول إلى يقطين عند منتصف الليل"

وينقسم كل من هذين القسمين إلى قسمين آخرين:

(أ) الإحالات العادية = وهى فئة غير مخصصة من الإحالات 'الأولية' مثل:

"لا بد أن ينهض أحد ويقول: إن الإمبراطور لا يرتدى أى ملابس"

(ب) الإحالات المعدلة = وهى الإحالات التى تتضمن 'تحويرًا'، أى تبديلا أو تعديلًا للمادة المستخدمة، مثل:

أين ذهبت جميع السيارات القديمة من طراز هيلمان إيمـپ؟ فى ساحات الخردة، كل واحدة.

ثانيًا: الإحالات النمطية = وهى الإحالات الشائعة الاستعمال التى فقدت جدتها ولم تعد توحى بالضرورة بمصادرها، وكذلك القوالب اللفظية والأمثال: [٩]

"كنا سفنًا تمر أثناء الليل"

وقياسًا على أوصافنا للاستعارة، نواجه الإغراء بالحديث عن الإحالات الميتة أو المحتضرة، ولكننا لا نرى، بطبيعة الحال، "ساعة وفاة" واضحة، أو حدًّا بارزًا بين الإحالات الحية والإحالات الميتة، بل نجد درجات متفاوتة من الحياة ومن الموت، على نحو ما لاحظه أيضًا الباحثون فى ترجمة الاستعارة، ولاحظ أن العبارات التى يشيع استعمالها بصورة نمطية قد "تُبْعَثُ الحياةُ فيها من جديد" أحيانًا فتصبح إحالات حقيقية.

ولن نهتم إلا اهتمامًا عابرًا فيما بعد بالأمثلة ذات الطابع الهامشى.

ثالثًا: (ألف) المقارنات شبه الإحالية = المقارنات السطحية أو صور الارتباط غير الوثيق:

"مثل أرض الساحر أوز، توجد فى التكنولوچـيا ساحرات شر وساحرات خير"

(باء) الصفات من أسماء الأعلام = (الصفات المشتقة من أسماء الأعلام) ولا تشكل متلازمات لفظية ثابتة مع كلماتها الرئيسية الشائعة، مثل:

"صور أورويلية"، "فى أشد طرائقها الـچـيمزية"

وقد استبعدت الصفات المشتقة من أسماء الأعلام التى أصبحت متلازمات لفظية ثابتة مثل "نصر پيروسى" [أى نصر أجوف] و"إجراءات دراكونية" [أى صارمة] وُرَدٌّ فعل پـاڤـلوڤـى" [أى قائم على الارتباط الحسى]، وبعض الأسماء التى أتت بصفات منها تدرج فى المعاجم، مثل النعت بكلمة أوديسية مثلا، التى تعنى رحلة طويلة (قد تكون خطرة) ومثل كازانوڤا التى تفيد "أى رجل اشتهر بمغامراته الغرامية، أو أى عربيد" (معجم كولينز الإنجليزى)، والإحالات المتفق عليها، أو 'البدائل المألوفة' عند نيومارك (١٩٨٨ ص ٢٠١) (الجزيرة الزمردية = أيرلندا، حرب تنهى جميع الحروب = الحرب العالمية الأولى).

مصادر الإحالات فى الفصل الأول

- "فصل القمح من التبن": "سوف يجمع قمحه إلى المخزن، وأما التبن فيحرقه بنار لا تطفأ" (إنجيل متى ٣/ ١٢)
- "أتبول أم لا أتبول": تعديل لعبارة أكون أم لا أكون (هاملت) (جلامر ١٩٩٥).
- "معلق حول رقبته مثل طائر القادوس": "وعلق طائر القادوس حول رقبتى" من قصيدة 'الملاح الهرم' للشاعر ص. ت. كولريدج.
- "بيندكت أرنولد" : ١٧٤١-١٨٠١ قائد أمريكى ثائر وخائن.
- "رمـپـلستكين": شخصية فى إحدى حكايات جريم.
- "الجدريين" (الخنازير) (إنجيل متى ٨/ ٢٨-٣٤).
- روزنكرانتس وجيلدنستيرن: من الشخصيات الثانوية فى هاملت.

- "هل كان هذا هو الوجه الذى دفع إلى إبحار ألف سفينة؟" هذا هو السؤال الذى طرحه الدكتور فاوستوس (حول هيلين الطروادية) فى مسرحية مارلو التى تحمل عنوان البطل.
- "رافلز" بطل رواية القناص الهاوى للكاتب إرنست ويليام هورنونج.
- "تتحول إلى يقطين عند منتصف الليل": هذا ما حدث لعربة سندريلا فى القصة الخرافية.
- "الإمبراطور لا يرتدى أى ملابس": من حكاية ملابس الإمبراطور الجديدة للكاتب هانز كريستيان أندرسن.
- "أين ذهب جميع [الجنود]؟ إلى المدافن، كل منهم": من أغنية پيت سيجر "أين ذهبت جميع الزهور؟"
- "سفن تمر أثناء الليل" من قصيدة هـ. و. لونجفيلو "حكايات حانة على الطريق".
- "أرض الساحر أوز" من الساحر أوز للكاتب ل. فرانك بوم.
- "أورويلية" نسبة إلى چورج أورويل.
- "چيمزية" نسبة إلى هنرى چيمز.

الحواشى

١- أستخدم مصطلح 'دراسات الترجمة' (هومز ١٩٧٢) باعتباره مصطلحًا محايدًا لهذا المبحث فى هذه الدراسة كلها، من دون إيحاء بأننى ألتزم بأية مدرسة فكرية. انظر لامبرت (١٩٩١ ص ٢٦-٣٠) حيث ترد نظرة نقدية إلى المصطلح وبدائله.

٢- مصطلح 'ثقافة اللغة' يستخدمه هيوسن ومارتن (١٩٩١) لتأكيد ارتباط اللغة والثقافة بعرى لا تنفصم.

٣- مصادر الإحالات المستخدمة نماذج هنا ترد فى آخر كل فصل من الفصول الأربعة الأولى قبل الحواشى، وبالترتيب الذى وردت فيه فى كل فصل، إلا إذا كانت المعلومات واردة فى المتن نفسه.

٤- وإلى جانب ج يرد ١٦٠ مثلا هامشيا من النمطين ثالثًا (ألف) و(باء) أنظر أدناه.

٥- يدلى برادبرى (١٩٨٨ ص ٥٢) بتعليق شبه هازل يتمشى مع شخصيته، ردًا على اتهامه بالسرقة الأدبية قائلا "وا أسفاه! لم يهمس أحد فى تلك الأذن النبيلة بالكلمة البسيطة وهى 'التناص'."

٦- المصطلحان 'النص المحيل' و'النص الموحى به' من اقتراح بن - پورات (١٩٧٦).

٧- إذا وُصفت فكرة بأنها محتملة الصحة "مثل احتمال التحاق بوى چورچ بسلاح الجو الخاص" (مودى ١٩٨٥ ص ١٣١) فعلى القراء أن يدركوا أن

ذلك اسم أحد المغنين، وأن صورته وقت كتابة الإحالة كانت صورة مبالغة التخنث وهو ما يتناقض مع صورة الجندى المحترف فى السلاح الجوى المذكور.

٨- وُضعت تصنيفات من شتى الأنواع من جانب الباحثين فى الأدب (مثل فونتانير ١٩٦٨ وموريز ١٩٦١) والمتخصصين فى علم اللغة (مثل ديتـچـين ١٩٨٩ من زاوية التلاعب اللفظى). وقد اكتشف ويلس (١٩٨٩ ص ١٨) أثناء فحصه للمادة الضخمة التى جمعها أن التنوع الهائل للإحالات يعنى أنه من المحال بناء تصنيف مثالى مجرد لها.

٩- يمكن تبرير إدراج الإحالات النمطية استنادًا إلى أن المترجم الذى لا يعى الأصل الذى تحيله إليه مثل تلك العبارات قد تتملكه الحيرة، بل وقد يضل بسبب المعنى الذى يستعصى على الشرح، فيما يبدو له، لأحد مكونات تلك العبارة (مثل الصفة *fell* فى عبارة *at one fell swoop* [أى بضربة قاضية]) فى النص الذى يتضمن الإحالة.

الفصل الثانى

بعض قضايا الترجمة

الترجمة باعتبارها توصيلاً

الغرض من هذا الفصل وضع الخطوط العريضة لتطور الأفكار التى تتناولها هذه الدراسة، والإقرار بما تدين به للغير، وإيضاح المواقف المتخذة إزاء بعض القضايا المتصلة بالموضوع، ويقوم بناؤه على أسس الملاحظات التمهيدية الواردة فى الفصل الأول.

مداخل الترجمة

قام هيوسن ومارتن (١٩٩١ ص ٣٤-٣٨) فى استعراضهما 'التجريدى' إلى حد ما لنظريات الترجمة بضغط نظريات الترجمة الراهنة فى مدخلين، هما المدخل العالمى والمدخل النسبى. ويستند المدخل الأول إلى مثل أعلى "للمعاملة التعاقدية" (ص ٣٤، والتأكيد محذوف) حيث تُنقل الدلالة من خلال ضروب التعادل وحيث يُفترض درجة ما من درجات العالمية (أى القول بوجود أفكار عالمية يمكن التعبير عنها بعدد من اللغات المختلفة). والسؤال ينحصر فى كيفية تحقيق الحد الأقصى من المعنى (ڤان دن بروك، ١٩٩٢،ص ١١٥). وأما المدخل الأخير فيرى أن الدلالة غير عالمية ولا تقبل النقل، وأن الترجمة "نتاج فى داخل بناء تفاعلى" (هيوسن ومارتن ١٩٩١، ص ٣٧، والتأكيد محذوف). ويقول المدخل الأخير: إن "الدلالة يمكن أن تتعدد فى كل الأحوال، إذ لا يوجد معنى أصلى، بل تفاعل... بين معان أصلية" (بنيامين، ١٩٨٩ ص٤٤). والمدخل الثانى أكثر توجهًا للمتلقى وللنص المستهدف، فبدلًا من الأمانة

للنص الأصلى، يُسْتَحَثُ المترجم على أن يدرك ما يترتب على وجود جمهور من الأفراد الذين تتفاوت تفسيراتهم الفردية، وأن يقر بأن ترجمته لا تمثل إلا تفسيرًا واحدًا من هذه التفاسير. والمدخل النسبى يتفق إلى حد ما مع بعض الاتجاهات المعاصرة مثل التفكيكية فى النقد الأدبى.

ويستند هذا الكتاب إلى القول بأن الترجمة توصيل، وهو لا يقتصر على توصيل الرسائل عبر حدود ثقافية لغوية، بل يتضمن وظيفة النص المترجم اللاحقة باعتباره 'توصيلا' فى السياق الثقافى اللغوى المستهدف (تورى ١٩٨٠، ص ١٥-١٦). ومعنى هذا أن المدخل موجه للنص المستهدف أكثر من توجهه للنص المصدر، ولكننى أود مع ذلك الحفاظ على موقف متوازن بينهما. وأما المحاولات المتطرفة لتخفيض قيمة النص المصدر تخفيضًا كليًا فقد تعرضت إلى الانتقاد الذى له ما يبرره (فى نظرى)؛ إذ إن ويلس (١٩٩٠ ص ٢٣-٢٤) مثلًا يعارض معارضة شديدة من يقول إن النص المصدر لا قيمة له فى ذاته، ولكن الواقع أن كثيرًا من القضايا الخلافية فى الترجمة ربما اكتسبت طابعها الخلافى أساسًا من رغبة بعض الباحثين فى التعميم المتطرف، أى فى القول بوجود مبادئ عامة كأنها تنطبق على جميع الحالات، بدلًا من قبول القول بأن الترجمة تُمارس فى حالات بالغة الاختلاف، وأن ما قد يصح فى بعض الترجمات قد لا ينطبق على غيرها.

والتوجه إلى النص المصدر أو إلى النص المستهدف فى المداخل والترجمات (انظر نيومارك ١٩٨٨: ص ٤٥-٤٨ عن الترجمة الدلالية والترجمة التوصيلية) يرتبط ارتباطًا وثيقًا بوظيفة النص المستهدف. هل المقصود به مثلًا أن يميط اللثام عن نص 'مقدس'، كأن يكون نصًا دينيًا أو فلسفيًا لثقافة أخرى، إلى مجموعة من قراء اللغة المستهدفة الذين يبدون استعدادهم لبذل الجهد اللازم لتفسير معلومات غير مألوفة،

بحيث يكون التوجه للنص المصدر فى هذه الحالة مناسبًا؟ أم أن المقصود به توصيل معلومات عملية عن كيفية استعمال الأجهزة المنزلية، وفى هذه يلزم مراعاة المعايير الثقافية للثقافة المستهدفة بشأن التعليمات المكتوبة لتحقيق ذلك الغرض، ولا بد للترجمة هنا من التوجه إلى النص المستهدف؟ وحتى إن كانت وظيفتا النص المصدر، والنص المستهدف لا تكادان تختلفان، كما هو الحال مثلا فى مجال الروايات البوليسية التى تنشر لتساعد جمهور القراء العام على الاسترخاء ساعات قليلة أو الهرب من مشاغل العمل والأسرة، فإن قراء النص المستهدف يختلفون عن قراء النص المصدر فى أنهم يعيشون فى ظل ثقافة لغة أخرى.

ويشير جوت (١٩٩٠ ص ١٤٤) إلى وجود تكامل بين معنى أحد النصوص (ظاهرًا وباطنًا) مع المناخ المعرفى الذى يجرى فيه التواصل. فقد تشترك الترجمة فى معظم جوانب المعنى الظاهرة والباطنة للنص الأصلى، أو فى قليل منها لا فيها جميعًا، إذ إن إطار التوصيل يختلف دائمًا عند مستقبلى النص المصدر عنه عند مستقبلى النص المستهدف. وفيما يلى تلخيص لرأى جوت (١٩٩٠ ص ١٥٧):

> على المترجم الذى يريد أن ينجح فى التوصيل أن يهتدى إلى التفسير المقصود للأصل، ثم يحدد أوجه الشبه اللازمة من زاوية التفسير بين ترجمته وبين الأصل بحيث يتحقق اتساقه مع المبدأ القائل بضرورة اكتساب الترجمة معنى يدركه أفراد الجمهور المستهدف فى ظل مناخهم المعرفى الخاص. ولا حاجة للمترجم بغير ذلك.

ويقول جوت فى تعليق له إننا نخطئ إذا تصورنا أن المعنى الكلى للنص المصدر يمكن توصيله إلى أى جمهور مستهدف مهما يكن، ومهما يكن اختلاف المناخ المعرفى، وتلك مقولة ذات صلة وثيقة بترجمة الإحالات. فالمترجم مكلف بالاختيار،

فالتوصيل "يتضمن أساسًا البت فيما يستطيع المرء توصيله، إلى جمهور معين، فى إطار الخلفية المعرفية لهذا الجمهور" (ص ١٤٦، والتأكيد فى الأصل). (انظر أيضًا القسم الخاص بالمستقبلين، فى مكان لاحق من هذا الفصل).

ويرى 'ديليل' أن الترجمة إعادة تعبير عن بعض المفاهيم أو الأفكار. ويدعو إلى ضرورة فحص المعايير السياقية والإجالية للنص، باعتبار ذلك خطوة لازمة للتفسير، فمعنى النص لا يعادل وحسب مجموع دلالات كلماته. ومن يرغب فى مثالين ممتازين لذلك له أن يقرأ تعليقات هيوسن ومارتن (١٩٩١) على نصين: يقول النص الأول (بالفرنسية): "هذا أسبوع ذبح الخنازير"[١] (ص ١١٤-١٢١) والثانى "لا نستطيع أن نقول 'تشيز' وحسب"[٢] (ص ١٠٥-١١٠). فالترجمة الحرفية هنا تؤدى بوضوح إلى نصين مستهدفين لا يدرك معناهما القراء المنتمون إلى ثقافات أخرى. فالرسالة لها عنصر لغوى، ولكن لها عناصر غير لغوية كثيرة أيضًا، ما دامت تتصل بوقت معين ومكان معين، وتتطلب درجة معينة من المعارف غير اللغوية، وهى التى يكتسبها مستقبلو النص المصدر من خلال الحدس. وهكذا فإن الفهم يقتضى التحليل الوثيق للعناصر الداخلية والخارجية لُلُغة، باعتباره شرطًا مسبقًا للتفاعل بين اللغتين. والمترجم يتحمل مسؤولية القيامْ بهذا التحليل.

المرسلون والمستقبلون

يُفترض فى أى موقف تواصلى وجود مرسل ومستقبل[٣]. وتميز نورد (١٩٩١، ص ٤٢-٤٧) بين المرسل وبين منتج النص. وكثيرًا ما يلتقى دور المرسل ودور المنتج معًا (عادة فى حالة النصوص الممهورة بتوقيع المؤلف)، ولكن التمييز بينهما ممكن، على سبيل المثال عندما يكون النص إعلانًا عن سلعة، وصادرًا من شركة ومن

صوغ كاتب محترف لديها. والترجمة تعقد الموقف التوصيلى إذ إن المترجم الذى يستقبل النص المصدر يصبح منتجًا للنص المستهدف، لا مرسلًا له، ولو أن "تعليمات المرسل/ المؤلف"، كما توضح نورد، تضع قيودًا على حرية اختيار المترجم للاستراتيـچيات النصية، على الأقل فى ظروف معينة. وقد قوبلت ترجمات النثر الإدارى للاتحاد الأوروبى بانتقادات شديدة فى فنلندا فى منتصف التسعينيات، فى الدوائر التى يعنيها تطور اللغة الفنلندية، إذ قيل إن الاتحاد الأوروبى أوضح ضرورة الالتزام بالأبنية اللغوية للغة الإنجليزية أو اللغة الفرنسية اللتين كتبت بهما لوائح الاتحاد الأوروبى وتعليماته، وهو ما أدى إلى انحراف النصوص المستهدفة انحرافات واضحة عن المعايير فى النصوص الفنلندية المناظرة(٤). ومن ثم فقد عبر البعض عن القلق من أن الأبنية اللغوية الركيكة والشاذة فى ترجمات الاتحاد الأوروبى ستضر آخر الأمر بمفهومات بلدان الشمال الأوروبى للديموقراطية والمساواة (كاليو ١٩٩٣، ص١١، كارڤـونين ١٩٩٥ ص ٣)، وزيادة المسافة الفاصلة بين الإداريين والمواطنين (إيليكانجاس وكويـڤـوسالو ١٩٩٤ ص٢). وقيل: إن هذه الحال تمثل تهديدًا لحقوق المواطنين، إلى جانب تخفيضها من المهارات المهنية للمترجمين: "إذ عصبت عيون المترجمين وكممت أفواههم قبل تكليفهم بالعمل" (ليتيكاينين ١٩٩٥ ص ١٣٠، من ترجمتى).

كما يمكن التمييز أيضًا بين المستقبلين الأوليين أو مستقبلى النص المصدر، والمستقبلين الثانويين أو مستقبلى النص المستهدف. فالمرسل/ المؤلف يضع نصب عينيه دون شك الجماعة المستهدفة الأولية أثناء الكتابة، وأما إمكان وجود قراء لنصه المستهدف يومًا ما فهو اعتبار ثانوى. بل إن إمكانية وجود قسم من القراء الأوليين المنتمين إلى ثقافة لغة أخرى غير لغة الغالبية قد لا يأخذها المرسلون فى اعتبارهم فى حالات كثيرة، على الرغم من ازدياد تعدد الثقافات فى المجتمعات الغربية. وقد ورد

مثال على الإدراك المتأخر لوجود مثل هذا التنوع الثقافى بين القراء (أى بين قراء النصوص غير المترجمة) فى مقالة (مادوكس ١٩٩٢) نشرت فى المجلة العلمية 'نيتشر' (الطبيعة) فى سياق تعليقه على حالة حديثة لفشل التوصيل فى المجلة المذكورة. كان الكلام الوارد تحت الصورة المنشورة على الغلاف الخارجى يتضمن تلاعبًا بالألفاظ، إذ يقول "**قطعان الأسود والتعصب**" [الذى يتضمن إحالة إلى عنوان رواية الكبرياء والتعصب، لأن كلمة pride تعنى الكبرياء أو قطيع الأسود]، وهو ما أدى إلى أن يتساءل قارئ يابانى للمجلة عن الدلالة المقصودة للعبارة. وإذا سلمنا بأن هذه العبارة لم تكن ذات دلالة تذكر لبعض القراء البريطانيين أيضًا[٥]، كما يقول مادوكس، فإن هذه مجلة "ربما كانت نسبة ٤٠ فى المائة من قرائها لا يتكلمون الإنجليزية كلغة أولى" وينتهى مادوكس إلى القول بأن "الكتابة الإحالية ذات ضرر وينبغى تجنبها فى الأحوال العادية". ومثل هذه الاعتبارات قد تكتسب أبعادًا اقتصادية حين تحاول مجلة دولية أن تزيد من جاذبيتها بين جماهير الثقافات اللغوية غير البريطانية.

وهكذا فإن الاختلافات فى المناخ المعرفى تؤدى إلى مشكلات فى الاتصال. وتتمثل إحدى المحاولات التى بذلت لإيضاح كيفية حدوث هذا فى نموذج القناة الذى وضعه نايدا وتابر (١٩٦٩). ويقول هذا النموذج إن الرسالة "تُصاغ بحيث تتناسب مع سعة القناة" عند مستقبلها (ص ١٦٤). والمفترض أن الرسالة المقصورة على لغة واحدة تمر خلال القناة دون عقبات، ولو أن ناقدًا قد يشير إلى وجود بعض حالات سوء الفهم داخل اللغة، ناهيك بأشكال التعدد فى المعنى المشار إليها آنفًا. ووفقًا للنموذج المذكور لا تستطيع الرسالة فى حالة التواصل عبر اللغات المختلفة أن تمر بسهولة فى جميع الأحوال لأن سعة القناة عند المستقبلين أقل مما ينبغى، ولم يقم المرسل بتكييف الرسالة حتى تناسبها، فإذا قام بتكييفها لتناسب ضيق القناة (بإعادة

صوغها) تمكنت من المرور بيسر وسهولة. ويسلم دى چين (١٩٨٩) الذى كان يعمل مع نايدا، بأن هذا النموذج يتسم بالتبسيط الشديد، ومع ذلك، حسبما يقول، فإن سعة القناة عند المتلقى "تتوقف على لغته وخلفيته الثقافية" وأن المضمون لابد أن يتغير بالضرورة إلى حد ما - "ولن يظل مطابقًا للأصل فى أية حال" – من خلال الترجمة (ص ١٥٧). وأما مدى 'التكييف' فقد كان يمثل دائمًا مشكلة عملية، إذ يطالب بعض الباحثين 'بالأمانة'، أى بالنقل 'الأمين' "لجميع المعالم المهمة للنص المصدر" (نورد ١٩٩١ ص ٢٢، والتأكيد مضاف). ولكنه من المحال اتباع مثل هذه التعليمات حرفيًا. فنحن دائمًا نحتاج إلى وضع ترتيب هرمى للمعالم/ الرسائل فى النص، بحيث يتجلى فيها الترتيب الهرمى للقيم التى يريد المترجم الحفاظ عليها، وهو ما يعتمد بدوره على التحليل النصى الخاص بالترجمة (كولر ١٩٨٩ ص ١٠٤). وتُدرج هذه المعالم بعد ذلك فى الترجمة بأسلوب العمل من القمة للقاعدة، أى بالابتداء بالمعالم التى تعتبر أهم معالم النص[٦]. وعادة ما يدرك المترجم فى مرحلة ما من مراحل عمله أنه لن يستطيع إدراج جميع المعالم فى ترجمته، ويجب أن يعتمد الحكم على أهمية الظواهر الفردية فى النص على "مدى ملاءمتها للسياق الأكبر للنص، وللحالة، وللثقافة" (سنيل- هورنبى ١٩٨٨ ص ٣٦).

وقد ثبت هذا بوضوح وجلاء فى دراسة هومز (١٩٨٨) التى يفحص فيها شتى ترجمات قصيدة فرنسية كتبت فى القرن الخامس عشر، ليرى إلى أى مدى كانت 'محافظة' (أى حافظة لجوانب النص المصدر) أو اتسمت بإعادة الإبداع (أى السعى لتقديم 'المعادل'). وكان من الجوانب أو المعالم التى فحصتها تلك الدراسة المفردات، والبحر الشعرى، والصور الاجتماعية الثقافية. (ومن الممكن إضافة المزيد). وقد وجد أن ترجمة واحدة من بين هذه جميعًا ذات صبغة تاريخية إذ استخدم المترجم فيها لغة

إنجليزية توحى بالعصر الوسيط لهذه اللغة، وتحتفظ بمعظم المعالم المذكورة، بل إنها قد أحلت نسق الإيقاع للغة المستهدفة محل الإيقاع الفرنسى، واختارت تجاهل نظام القافية الأصلى إلى حد ما.

ولا أريد أن أتعمق فى الجدل الذى طال عليه الأمد بين دعاة الترجمة الأمينة ودعاة الترجمة الحرة، ولكننى أتعاطف مع المفهوم الأخلاقى والمعنوى الذى وضعته نورد، بالنسبة لمرسل النص المصدر ومستقبل النص المستهدف على حد سواء (نورد ١٩٩١ ص ٢٨-٢٩). بل يمكن الزعم بأن "الأمانة للمؤلف لا معنى لها إذا لم تسر جنبًا إلى جنب مع الأمانة تجاه المستقبلين" (دى چين ١٩٨٩ ص ١٦٣). ويضيف معيار المساءلة الذى وضعه تشيسترمان (١٩٩٣ ص ٨) عامل مصدر التكليف (أى الشخص الذى استند المترجم إلى مبادرته فى أداء مهمته) إلى قائمة الجهات التى ينبغى على المترجم أن يظهر أمانته معها.

ومن البدائل المتاحة لتكييف الرسالة حتى تناسب سعة القناة عند مستقبلى اللغة المستهدفة توسيع هذه القناة من خلال تعريف المتلقى بثقافة اللغة المصدر ومن خلال التعليم بصفة عامة، وقد استُخدم هذا المدخل ولا شك أنه لايزال يُستخدم فى ظروف معينة، إذ تتحدث هارلا (١٩٨٩ ص ٣٠) مثلًا عن الدور المهم الذى يلعبه الأدب المترجم "باعتباره أداة لإضفاء الديموقراطية على التعليم" فى الأيام الأولى للنهضة القومية التشيكية (أواخر القرن ١٨ وأوائل القرن ١٩) ويمكن ملاحظة اتجاهات مماثلة فى فنلندا بعد نحو نصف قرن (انظر الفصل الخامس). ويشير مؤرخو الترجمة أيضًا إلى مظاهر التغير فى التعريف بالثقافات النائية فى فترات زمنية قصيرة نسبيًّا، إذ يشير بوديكر (١٩٩١) مثلا إلى أن زيادة التعريف بالمجتمع والثقافة الأمريكية فى ألمانيا تتجلى فى ترجمات چاك لندن فى عقود مختلفة من القرن العشرين. وتنهض أجهزة

الإعلام بدور مهم فى هذا الصدد فى عالم اليوم، حيث لا تفتقر أصغر قرية فى پاپوا غينيا الجديدة إلى جهاز تليفزيون يُمَكِّنُ القرويين من متابعة مسلسل دالاس الأمريكى (كوليك ١٩٩٢ ص ١٥٢). والهدف المتمثل فى إثراء اللغة المستهدفة بالترجمة من اللغات التى تعتبر نماذج راقية مرحلة شائعة من مراحل التطور التاريخى، وقد مرت اللغة الإنجليزية بهذه المرحلة فى القرنين ١٦ و١٧. ويقيم بليك (١٩٩٢) بعض الروابط بين هذا التطور ومكانة المترجم، إذ تعلو هذه المكانة عندما يتجه الرأى إلى أن اللغة المستهدفة تحتاج إلى مثل هذا الإثراء والتوسع، وتهبط عندما تنتفى الحالة المذكورة.

المترجم باعتباره قارئًا قديرًا ومنتجًا مسؤولاً للنصوص

ويحتاج دور المترجم إلى تأكيد خاص فى دراسة الترجمة المقصورة على المشكلات، ومهما يكن ما يكتبه باحثو الترجمة، فإن المترجم هو الذى عليه آخر الأمر أن يقرر كيفية حل مشكلة تصادفه فى ترجمته للنص. وإذا غاب المترجم غابت الترجمة[٧].

ويتوقف مدى تأكيد دور المترجم فى الدراسات المنشورة على طبيعة المدخل العام لكل باحث إزاء الترجمة. فإذا اعتُبِرَتْ الترجمة أساسًا 'حَلّا للشفرة'، تضاءل الاهتمام بالمترجم ما دام عمله يُعتبر شبه آلى فى هذه الحالة، ويشير سورڤالى (١٩٩٠ ص ١٤٥) إلى أن كتاب كاتفورد (١٩٦٥) لا يكاد يذكر المترجم إطلاقًا، ويقول هيوسن ومارتن مقولة أعم ألا وهى إن "المترجم يختفى وحسب" فى إطار النظريات. والنظريات التى تركز على النص المصدر تركيزًا شديدًا توحى بأن المترجم مهما يفعل فلن يأمل أبدًا فى كتابة شىء يضارع النص المصدر فى جودته. ويطعن البعض فى استقلال المترجم قائلين إنه قرد "لا خيرة له إلا أن يؤدى حركات صاحبه نفسها" (بريير ١٩٨٨ ص ٣٦، الذى يستشهد بـ كواندرو ١٩٧٤ ص ٢٢).

ويطعن آخرون فى ما يرونه الدور التقليدى المنوط بالمترجم، إذ يوصف بأوصاف توحى بالتواضع والاختفاء خلف النص المصدر. ويرى ڤينوتى (١٩٩٥ أ، ص ١-١٧) أن المترجمين يعانون من التهميش الثقافى والاستغلال الاقتصادى وانخفاض الأجور. ونادرًا ما يحظى عملهم بالاعتراف الواجب، إذ يطمسه – وإلى حد ما قانونًا – تصور أن نص المؤلف نص أصلى صادق، وأن نص المترجم مجرد نسخة منه: "مشتقة منه وزائفة" (ص ٧). وعلى أية حال فلا شك أن نص المؤلف يدين بوجوده نفسه فى اللغة المستهدفة إلى المترجم وإلى الترجمة. وقد أدى الإقرار بذلك إلى إعادة تقييم دور المترجم بصورة جذرية (من شتى المنظورات مثل المنظور النسوى) والدراسات النقدية للافتراضات الثقافية التى تقيد حريته فى اتخاذ القرارات.

وقد أدت الحاجة إلى الترجمة على نطاق واسع فى عالمنا اليوم إلى زيادة تيسير النظر إلى المترجم فى السياق الاجتماعى، باعتباره قادرًا على تلبية حاجة اجتماعية ومؤهلًا بصفة خاصة للتعامل مع اللغة والاتصال. ودراسة هولز – مانتارى (١٩٨٤) التى كثيرًا ما يستشهد بها تؤكد دور المترجم باعتباره محترفًا مؤهلًا لأداء مهنته.

وتتكون عملية الترجمة أساسًا من ثلاث مراحل يقوم بها المترجم، وهى (١) تحليل النص المصدر ومهمة الترجمة المطلوبة؛ (٢) حل المشاكل (على شتى المستويات)؛ و(٣) إعادة الصياغة اللفظية. والذى يحدث فعليًا فى عملية الترجمة مجال رئيسى من مجالات البحث، ويمكن أن يخضع – بل سوف يخضع – لمزيد من التقصى من جانب العلماء والباحثين فى تخصصات أخرى (بما فى ذلك علم الفسيولوچية العصبية) وكذلك من جانب المترجمين أنفسهم الذين يسجلون أفكارهم. ويعتبر المترجم الباحث چيمز س. هومز (١٩٨٨) نموذجًا بارزًا للجانبين. وفيما يتعلق بالممارس للترجمة، فقد وضعت عدة مجلدات تمثل المدخل الخاص بالحرفة (مثل أروسميث

وشاتوك ١٩٧١). والمجلات العلمية المهنية أيضًا تقدم نماذج للنظرات الثاقبة المشتركة فى هذا الصدد. وتقول باسنيت (١٩٩١، ص ١٣-١٦) إن مقدمات المترجمين وأقوالهم الأخرى عن عملهم تجسد الآراء التى تعتنقها مجتمعاتهم عن الترجمة، وتقدم بعض الأمثلة الجذابة عن اختلاف استعارات الترجمة على مر الزمن.

ولكن لورشر (١٩٩١) يطعن فى القول بأن المترجمين يستطيعون فى الحقيقة وصف عملية الترجمة التى أصبحت عملية آلية لديهم. والبحوث التجريبية فى الجانب الذى يشار إليه بتعبير "ما يجرى فى أذهان المترجمين" (كرينجز ١٩٨٦) تستخدم خطوات منهج التفكير بصوت عال، إلى جانب ملاحظة المترجمين أثناء عملهم، وتحليل الأداء (مثلما يفعل لورشر ١٩٩١) ووجدت هذه البحوث، على سبيل المثال، اختلافات بين طرائق عمل المترجمين المحترفين وغير المحترفين (چاسكيلاينين وتيركونين كونديت ١٩٩١، وانظر أيضًا فريزر ١٩٩٦).

ولا تحاول هذه الدراسة إلقاء الضوء على عملية الترجمة نفسها، بل تركز على حل المشكلات واتخاذ القرارات فيما يتعلق بالمشكلة المشتركة بين الثقافات، أى ترجمة الإحالات. ويُنظر إلى المترجم باعتباره يقوم بدور فعال كوسيط ثقافى[٨] ومتخذ قرارات، ويعتبر محترفًا مستقلا قديرًا، وخبيرًا باللغة والاتصال، خادمًا للمؤلف والقارئ، اللذين يشتركان فى الحاجة إلى مهاراته الخاصة. ولكن فكرة الخدمة لا تضمر أن دوره ثانوى.

والكلمتان الأساسيتان فى تصورى للمترجم باعتباره وسيطًا ثقافيًا ومتخذ قرارات هما 'القدرة' و'المسؤولية'. وهذان الدَّوْران يتسمان بأهمية جوهرية فى ترجمة الإحالات. فالكاتب (عادة ما) يوجه كتابته إلى أشخاص يشاركونه قدرًا معينًا من المعلومات الخاصة بالخلفية الثقافية. وليس من الضرورى إذن أن يصرح بمثل هذه

المعلومات جميعًا فى النص، بل ربما أتى ذلك بنتيجة عكسية، وانظر التعليقات الصحفية على القضايا الراهنة، وكيف تسلم بأن القراء يتمتعون أصلا بمقدار كبير من المعلومات الخاصة بالخلفية المذكورة. ولكن قراء النص المترجم لديهم مناخ معرفى يختلف عن مناخ قراء النص المصدر، وهو ما يعنى أن على المترجم أن ينظر أيضًا فى الجانب المضمر من الرسالة – الجانب السياقى والإحالى – وأن يقرر إن كان ينبغى له إيضاحه صراحة فى النص المستهدف. فالمعنى كله، على أية حال، يتوقف على الثقافة (لارسون ١٩٨٤، ص ٤٤١).

ويقوم المترجم فى عملية الترجمة، كما رأينا، بوظيفة المتلقى والمفسر للنص المصدر، ووظيفة واضع النص المستهدف. وربما نستطيع 'توصيف وظيفته'، أى وضع قائمة بالمهارات المطلوبة للقيام بهذه الوظائف بطريقة تتسم بالكفاءة والمسؤولية[٩]، على النحو التالى:

إذا أراد المترجم أن يصبح قارئًا قديرًا للنص المصدر (من بين عدد كبير من أمثال هؤلاء القراء) فلن يحتاج وحسب إلى المهارات اللغوية اللازمة لفهم الجانب اللغوى من الرسالة، بل يحتاج إلى المعارف غير اللغوية عن ثقافة اللغة المصدر. ونقول بعبارة أخرى (فيما يتعلق بالإحالات): إن المترجم يحتاج إلى أن يظهر حساسيته لما يضمره استعمال العناصر الثقافية الاجتماعية وعناصر التداخل بين السياقات المختلفة. ومع ذلك فإن الحساسية المفرطة إزاء هذا الجانب قد تضر بالتفسير، وانظر المثل الذى يضربه ديليل (١٩٨٨ ص ٥٨) وتعليقه على التَّزَيُّدِ فى الترجمة الناجم عن رؤية إحالات لا وجود لها، أو على الأقل حين يؤدى تفسير الإحالة إلى غموض الرسالة الرئيسية. فالمترجم يحتاج إلى اتخاذ مدخل كلى مقترن بالذكاء وخبرة القراءة، حتى يستطيع التوصل إلى تفسير قائم على أكبر عدد من المفاتيح التى يتضمنها النص لا على السافرة منها وحسب[١٠]. وتعتمد الترجمة بدورها على ذلك التفسير.

وتشمل الكفاءة التوصيلية للمترجم وعيه بالتداخل الثقافى وكفاءته الاستراتيـچـية أو قدرته على حل المشاكل (ويلس ١٩٩٠ ص ٢٦). فأما الوعى المذكور فلابد له منه حتى يتمكن من استباق ردود أفعال قارئ النص المستهدف، أى إن المترجمين باعتبارهم خبراء بالتواصل 'عبر الثقافى' يلزمهم الوعى بحاجات قراء النص المستهدف، وأن يأخذوا فى اعتبارهم توقعات من يمكن أن يقرؤوا ترجماتهم، وخلفية معلومات هؤلاء القراء، حتى يستطيعوا اختيار استراتيـچـيات الترجمة المناسبة (ومن المؤسف ألا تتوافر فى الواقع البيانات الكافية لتمكين المترجم من ذلك). إذ لا يكفى المترجم أن يحيط باللغتين والثقافتين المعنيتين بل لابد له من تحديد وجود القراء والتعادل بينهما (ستريت، ١٩٨١ ص ٤١). ومن شأن القدرة 'الميتاثقافية' [أى التى تتجاوز حدود كل ثقافة مفردة] أن تساعد على تحليل جوانب التماثل والاختلاف بين الثقافات، فالمطلوب فى الواقع نوع من التحليل الثقافى التقابلى، مهما يكن طابعه الحدسى. وأما الكفاءة الاستراتيـچـية فتمكن المترجم من اتخاذ القرارات المناسبة بشأن تطبيق الاستراتيـچـية اللازمة لكل مشكلة على حدة. ويحتاج المترجم أيضًا إلى مهارات الربط [بين العناصر المتشابهة أو المتضادة] وإلى الطاقة الإبداعية حتى يصل إلى مستوى الكفاءة فى وضع النص المستهدف(١١).

ولا غرو إذن، بسبب هذا كله، أن يتعرض المصطلح الذى يطلق على المترجم باللغة الفنلندية، خصوصًا من يعمل فى الإدارة أو الصناعة وهو كيلنكانتاچـا (المترجم، أى حرفيًّا 'خراط اللغة')، لبعض الانتقادات أحيانًا، فالمصطلح يبرز المهارات اللغوية، ويتجاهل المقدرة الثقافية والميتاثقافية، بل يوحى فعلاً بأن 'الخراطة' عملية آلية إلى حد كبير(١٢).

ونظرتى للمسؤولية، وهى المصطلح الأساسى الثانى عندى، تتفق مع ما يعتبره تشسترمان (١٩٩٣) المعيار الأخلاقى للمساءلة، ويقضى بأن يلتزم المترجم "بالمعايير المهنية للنزاهة والإتقان" (ص ٨) وأن يقبل مسؤوليته عن ترجمته. وأعتقد أن الدافع من وراء هذا السلوك هو احترام النص المصدر ومؤلفه، وكذلك احترام النص المستهدف وقرائه، وأنه يؤدى إلى بذل الجهد من جانب المترجم (باعتباره قارئًا/ مفسرًا وكاتبًا للنص) لتقديم أفضل الخدمات للطرفين.

الجمهور الخفى للنص المستهدف

لن نستطيع مواصلة هذه الحجة من دون إلقاء نظرة سريعة على المشارك الآخر فى أى ترجمة (تقريبًا) ألا وهو جمهور النص المستهدف. ففى عملية التواصل تستوى ضرورة دور المستقبل [للرسالة] مع ضرورة دور مرسلها. ولكن إذا كانت الأهمية التوصيلية لقارئ النص المستهدف مُسَلَّمًا بها بصفة عامة من الزاوية النظرية، فإن دوره يكتنفه الغموض فى الواقع العملى. وإذا فحصنا فهارس موضوعات عدد من دراسات الترجمة، لم نجد فيها إشارة لمستقبلى الرسالة[١٣] أو وجدنا إشارة تقتصر على صفحة واحدة قد تعرض رسمًا تخطيطيًا لعملية الترجمة.

وفيما يتعلق بالإنتاج الفعلى للترجمات يرى البعض أن تجاهل متطلبات القراء وتوقعاتهم "يمثل إحدى النقائص الصارخة فى ترجمات كثيرة" (ديـﭽـان لوفيال ١٩٨٧ ص ٢١٠). فالأمانة للنص المصدر، وهى التى تحظى بالامتداح أخلاقيا، قد تؤدي، من دون قصد إلى تجاهل توقعات قراء النص المستهدف بل وأكاد أقول تجاهل حقوقهم.

ولقد شهدت الدراسات الأدبية 'عودة القارئ' (انظر فروبند ١٩٨٧) وهو ما يعنى النظر إلى القارئ (حتى قارئ الترجمات) لا باعتباره مجرد مستقبل سلبى للمعرفة والتعليم ولكن باعتباره مشاركًا، بل مؤلفًا مشاركًا أو حتى 'المؤلف الحقيقى'

(چينيت ١٩٨٠ ص ٢٦٢)، الذى لولا تفسيره ما وُجد النص. وقد أدت هذه النظرة، وما ترتبط به من صلات بالنموذج التوصيلى للترجمة، إلى اتخاذ دراسات الترجمة نهجًا أشد توجُّهًا إلى القارئ، حيث لا يعتبر النص المصدر ذا مكانة فوقية، ولا تعتبر النصوص المستهدفة نصوصًا تحاكيه محاكاة 'شاحبة' وحسب، أى إنها بالضرورة 'أدنى' من الأصل، بل أصبح النص المصدر يعتبر نصًّا توصيليًّا لابد له من الوصول إلى جمهوره الثانوى، أى قراء النص المستهدف الذين تختلف أحوالهم الثقافية والاجتماعية عن أحوال قراء النص المصدر.

والمؤلف الذى يستخدم الإحالات (كما رأينا فى مثال قطعان الأسود والتعصب) لا يأخذ فى اعتباره، على الأرجح، موقف قراء النص المستهدف أثناء إبداعه الأدبى بل يستخدم الإحالات، غالبًا، إلى ما يعتبره نصوصًا مشهورة (دى بوجراند ودريسلر ١٩٨٨ ص ١٨٦) عند القراء المتحدثين بلغتهم الأصلية. ولكن الواضح أن قراء النص المستهدف الذين نشأوا فى كنف ثقافة مختلفة يعجزون فى حالات كثيرة عن التعرف على الأسماء أو العبارات المستخدمة وإقامة الروابط اللازمة حتى يدركوا معنى فقرات النص المستهدف التى تقع فيها الإحالات الثقافية فى المصدر. فالأسماء والعبارات الإحالية قد تكون لها معان يدركها على الفور أبناء الثقافة المصدرية[١٤]، ولكنها قد لا تعنى شيئًا لقراء النص المستهدف الذين تُستقى الإحالات فى ثقافتهم من نصوص تختلف اختلافًا كاملًا[١٥].

وقد يكون من المفيد التمييز بين مستويات الفهم المختلفة هنا، إذ يوضح إنكفيست (١٩٩١ ص ٧-٨) أن الرسالة تصبح ذات معنى (intelligible) إذا فهمها القارئ على المستوى الصوتى واللفظى والبنائى، و'ذات دلالة' (comprehensible) على المستوى الدلالى، وذات مغزى 'تفسيرى'

(interpretable) على المستوى التداولى (pragmatic). وانظر إلى المقتطف التالى:

كانت كثافة التراب هنا أكبر، إلى جانب بيوت العناكب وسُوسِ الخشب. وجالت ببصرها فيما حولها وقالت: "من الذى جهز ديكور هذا المكان لك؟"الآنسة هافيشام؟" (مودى، ١٩٨٥، ص ١٢٩).

إن المقتطف ذو معنى وذو دلالة[١٦] لأى فرد يتمتع بمعرفة أساسية باللغة الإنجليزية، ولكن مغزاه التفسيرى يقتصر على قدرة المتلقى على التعرف على عناصر الوصف المرتبطة بإحدى شخصيات الروائى ديكنز، وتعتبر تعليقًا لَمَّاحًا على حالة الغرفة.

ويقول إنكفيست (١٩٩١ ص ١): إن القراء بصفة عامة يبذلون قصارى جهدهم لإدراك معنى أشد الرسائل استعصاءً على الفهم، مضيفًا "إن البشر بفطرتهم ينشدون المعلومات، بل وباستماتةٍ، فى أى شىء يشتبهون فى كونه رسالة". ويؤدى هذا مباشرة إلى مسألة مشاركة القارئ التى طُرحت آنفًا. فمن المسائل الجوهرية أن حالة التداخل الثقافى (أى الترجمة) تتطلب إدراك المتلقى للمعنى السياقى وظلال المعانى، وأن ذلك منعدم بالضرورة فى حالات كثيرة. ويعنى ذلك بدوره أن يبحث القراء عن المعنى دون أن يستطيعوا التعرف على 'مفاتيحه'، أى إنه إن كان قارئ العبارة التالية واسع الاطلاع

على العكس من سيرى جامب، لم تكن هذه الممرضة تتعاطى الخمر.

(پيترز، ١٩٧٧ ص ١٩٠)

فمن المتوقع أن يستجيب بإقامة الصلة بينها وبين القابلة (الداية) السكيرة فى رواية مارتن تشازلويت، للروائى تشارلز ديكنز ولكن قارئ النص المصدر الأقل إطلاعًا – شأنه فى ذلك شأن معظم قراء النص المستهدف إذا كان هذا النص مترجمًا –

لن يستطيع إقامة هذه الصلة ومن المحتمل أن يتجاهل هذه الإحالة باعتبارها محيرة أو غير ذات موضوع.

وقد يرى البعض أن أمثال هذه الخسائر [فى المعنى] يمكن تجاهلها بسبب تفاهتها، ولكن حجتى تقول: إن تجاهل الإحالات فى النصوص (التى تتعرض لها هذه الدراسة من حيث نمطها ووظيفتها) يؤدى إلى إفقارها. ومن غير المحتمل أن يرغب الكُتَّاب (للأنواع التى تشملها هذه الدراسة) فى إرسال رسائل لا تقبل الشرح، قد يختارون "إقصاء بعض القراء وإدخال البعض الآخر" (ويلدون، ١٩٨٥ ص ١٣١)، ولكنهم على الأرجح يرون أن "على الكتابة أن تمثل على نحو ما خبرة مشتركة بين القارئ والكاتب" (ص ٩٧). وتصور وجود قراء يتمتعون بمستوى معقول من العلم والكفاءة بحيث يستطيعون 'الدخول' للمشاركة فى الخبرة المذكورة قد لا ينطبق قطعًا على حالة التفاعل الثقافى، حين يُوَجَّهُ النص إلى مستقبلين ثانويين. وقارئ اللغة المستهدفة ذو الثقافة الواحدة، الذى لا يشارك قراء اللغة المصدر المعلومات الخلفية للثقافة المصدر نفسها، يحتاج أحيانًا إلى تدخل مترجم يتمتع بالكفاءة والمسؤولية.

وإذا كنت أُقِرُّ بالتعدد فى إمكان وضع تفسيرات فردية للنصوص، فإننى أعتقد أننا إذا نظرنا إلى المشكلة الخاصة بالإحالات فى الأنواع الأدبية للنصوص المصدرية التى تتناولها هذه الدراسة، فسوف نجد أن قراء النص المصدر من ذوى الخبرة والكفاءة يتوصلون بصفة عامة إلى اتفاق ما على معناه. فنحن نقبل أن إحدى الصور الشعرية، ولتكن مثلًا صورة منظر طبيعى فى الشتاء، قد تعنى المرض أو الموت لأحد القراء، وفقدان الرؤية الخلاقة لقارئ آخر، والحرب لثالث، واليأس لرابع وما إلى ذلك بسبيل (نيكولا ١٩٩١). وأما فيما يتعلق بالإحالات فنمط فهمها يتسم بطابع جماعى أكبر وارتباط أشد بالثقافة. ومن هذه الزاوية نجد أن الإشارة فى نص إنجليزى

إلى 'أرنب أبيض' بحروف بارزة تحيلنا إلى رواية أَلِيسْ فى بلاد العجائب التى كتبها لويس كارول. ومن المفترض بلا شك أن مؤلف النص المصدر قد قصد ذلك وأن الجمهور الجمعى لقراء النص المصدر يدرك ذلك، على الرغم من وجود بعض الأفراد من القراء الذين يعجزون عن إقامة الصلة المقصودة، إما بسبب قلة خبرتهم بالقراءة، وإما لأنهم لم يسبق لهم أن صادفوا تلك الرواية مطبوعة أو شاهدوا الفيلم السينمائى أو التليفزيونى المأخوذ عنها فى سنوات تكوينهم الأولى. ومثل هذه الإحالة تحمل معنى محددًا إلى درجة ما، مرتبطًا بالثقافة فى العالم الناطق بالإنجليزية، ولكن ليس بالضرورة فى الثقافات الأخرى. ويحتاج المترجم، باعتباره وسيطًا ثقافيًا، إلى الدرجة اللازمة من الثنائية الثقافية حتى يدرك مثل هذه المعانى، وإلى الوعى الذى يُمكِّنه من الحكم على الإحالات والسياقات التى تقتضى اهتمامًا خاصًا باختيار استراتيـچـية الترجمة، إما بسبب أهمية الإحالة فى سياقها، أو بسبب الاختلاف فى المناخ المعرفى.

ويحذرنا دى چين (١٩٨٩) – بسبب حرصه على الولاء للقراء – من أخطار الترجمة غير الشفافة وهى الناجمة عن الميل إلى تجاهل 'سعة القناة' [التوصيلية] لدى القارئ المتوسط عند اتخاذ القرارات الخاصة بالترجمة. ومفهوم 'القارئ المتوسط' مفهوم بالغ الغموض، بطبيعة الحال، واستخدام لفظ القارئ بصيغة المفرد فى الكثير من دراسات الترجمة قد يكون مُضَلِّلًا إذ يوحى بالوحدة النوعية بين القراء. وتتمثل المشكلة بالنسبة للمترجم فى أنه ما دام يفتقر إلى ردود الفعل من جانب القراء فلن يكون أمامه إلا وضع افتراضات عن الخلفية 'التوصيلية' للقراء وردود أفعالهم المحتملة لشتى معالم النص، بحيث لا يتطرف فى توسيع مقدرتهم أو تضييقها (نورد ١٩٩١ ص ٥٣) وكثيرًا ما لا تزيد هذه الافتراضات عن التخمين. لقد أبرزت دراسات استجابة القراء (ياوس، على سبيل المثال، ١٩٨٢) أهمية توقعات القراء، وأما

فيما يتعلق بأخذها فى الاعتبار فى الترجمة فلابد من إجراء أبحاث كثيرة لا فى اختلاف التوقعات والمناخ المعرفى فحسب بين جماهير النص المصدر والنص المستهدف، بل أيضًا فى الفئات الفرعية داخل هذه الجماهير. والمحاولات، التى أعترف بتواضعها، فى هذه الدراسة – أى محاولات قياس استجابات القراء الفعليين (الفصل الخامس) – لابد من وضعها فى هذا الإطار العام، أى باعتبارها خطوات صغيرة نحو الهدف الذى لايزال بعيدًا، وإن كان من الممكن أن تكون له فوائده.

مفهوم استراتيجية الترجمة

يقتضى عمل المترجم الكفء المسؤول تطبيق استراتيـچيات معينة لمشكلات الترجمة، وقبل أن نفحص عمل المترجمين ونناقش استراتيـچيات ترجمة الإحالات، نجد أن مفهوم استراتيـچية الترجمة نفسه قد يحتاج إلى بعض التوضيح.

الترجمة القائمة على حل المشاكل

يصف ويلس (١٩٨٣ ص ١٤٥) استراتيـچية الترجمة بأنها "مفهوم فضفاض إلى حد ما"، وهو يناقشه مناقشة موجزة، قائلًا: إن المصطلح يشير إلى "المنظور العام للنقل، أو مفهوم النقل الخاص بنص معين" مثل استراتيـچية شيشرون ذات التوجه الخطابى. ويناقش لورشر (١٩٩١ ص ٦٧-٨١) فكرة الاستراتيـچية منذ أصولها الحربية فيقول إن الكلمة تستخدم كثيرًا دون تعريف دقيق بمعان مختلفة كثيرة، ويميز بينها وبين بعض المصطلحات المتصلة بها مثل المنهج، والخطة والقاعدة والتكتيك، ثم يعرفها بأنها "خطوات قد تكون واعية، يتخذها الفرد لحل مشكلة يواجهها فى أثناء ترجمة شريحة نصية من لغة إلى أخرى" (ص ٧٦). وتحليله لمقومات هذا المفهوم يوضح أن الاستراتيـچية فى الاستعمالات غير التقنية تعنى (١) الخطوات التى

يتخذها الفرد (فى مقابل المناهج المتجاوزة للأفراد)[١٧]؛ و(٢) التخطيط؛ و(٣) الأهداف؛ و(٤) سلسلة من الأعمال اللازمة لبلوغ الهدف. ولما كان لورشر يركز على الترجمة باعتبارها عملية ذهنية، فإنه يستخدم مصطلح ' استراتيـچـية الترجمة' استخدامًا وصفيًا للإشارة إلى الجوانب التى "يأخذها المترجم فعلًا" فى اعتباره (ص ٧٢) أثناء الترجمة.

وإذا حاولنا أن نتصور المترجم أثناء عمله فربما استطعنا رؤية الاستراتيـچـيات التى يستعملها بوضوح أكبر، على النحو التالى: تنشأ مشكلة فى الترجمة ويشعر المترجم أنها مشكلة ("ماذا عساى أن أفعل إزاءها؟") وهو يحتاج إلى حل المشكلة ويرغب فى ذلك، ولديه هدف يتمثل فى وضع ترجمة ناجحة. وأما تحديد الهدف ووضع خطة لتحقيقه فيقتضيان من المترجم النظر فى عدد من العوامل الخارجة عن النص والداخلية فيه واتخاذ عدد من القرارات على المستويين العام والخاص. ("من كتب هذا ولماذا؟" "من المُخاطب هنا؟" "ما وظيفة النص المستهدف؟" "لماذا وضع المؤلف هذه الكلمات هنا؟" "ماذا يعنى هذا فى سياق الموقف وفى سياق النص؟" وما إلى هذا بسبيل). (انظر نورد [١٩٩١] حيث تورد وصفًا شاملا للتحليل النصى الموجه إلى الترجمة). وينظر المترجم بعد ذلك فى شتى طرائق حل المشكلة. وقد ينظر فى استراتيـچـيات من زاوية تجريدية (فيسأل نفسه مثلا: "ترجمة حرفية؟ الاستعاضة عنها بمادة من الثقافة المستهدفة؟ كتابة هامش؟") أو يحاول وضع شتى الحلول الممكنة للمشكلة القائمة. وبعدها يتخذ قرارًا، فيحدد استراتيجية معينة ويقيم النتيجة، محاولًا أن يرى إن كان قد بلغ الهدف أو لم يبلغه. وربما تُعرض النتيجة لتقييمها فى وقت لاحق على قارئ تابع لدار النشر، أو على محرر، أو معلم، أو حتى قراء النص المستهدف غير المتخصصين.

وربما لا يكون المترجم واعيًا فى كل الحالات بأنه يستخدم استراتيـچيات[١٨]. إذ إن لورشر (١٩٩١) يميز بين الترجمة الاستراتيـچـية أو القائمة على حل المشكلات وبين الترجمة غير الاستراتيـچـية التى تهدف إلى 'إنجاز المهام' (ص ١١٩). ولكننى أتردد فى قبول فكرة (المراحل) غير الاستراتيـچـية للترجمة. وأفضل النظر إلى ترجمة المحترفين السلسة الخالية من المشاكل باعتبارها عملية أصبح فيها استخدام الاستراتيـچيات آليًا إلى الحد الذى يقلل من مرات الحاجة إلى التوقف والتفكير الواعى حول حل المشكلات، ومن نتائج هذا الاستخدام الآلى أن المترجم قد لا يسهل له التعليق على ما يحدث أثناء عملية الترجمة. وأما المترجم غير المحترف فقد لا يكون واعيًا بما يفعل لأسباب أخرى؛ إذ قد لا يتوافر له (شخصيًّا) إلا عدد بالغ الضآلة من الاستراتيـچـيات، وربما لم ينتفع إلا بعدد محدود منها. وكثيرًا ما يُشاهد هذا فى عمل المترجمين من غير ذوى الخبرة فى قاعة الدرس. وقد لا يُجْرِى مثل هذا المترجم إلا الحد الأدنى من التغيير لاعتبارات لغوية محضة، أى إنه يُجرى التغييرات اللغوية الإلزامية[١٩] من دون أن يأخذ فى اعتباره، مثلًا، أى مظاهر سياقية.

من الممكن إذن اختيار استراتيـچـية معينة، إما عن عمد ووعى، حيث يقوم المترجم بسلسلة من العمليات للحكم على شتى العوامل اللغوية والسياقية والثقافية، وإما استنادًا إلى الحدس وحده. وقد يكون البديل الأخير أيضًا ثمرة خطة وضعها مترجم خبير للاستخدام فى مواقف معينة، أو ثمرة لافتقار المترجم غير الخبير للبدائل. كما تتنوع كذلك أسباب اختيار استراتيـچـية معينة. فقد يختار المترجم اللجوء إلى الحذف، مثلًا، بأسلوب ينم على تحمله المسؤولية بعد أن يرفض جميع الاستراتيـچـيات البديلة، أو بأسلوب يتهرب فيه من المسؤولية؛ تفاديًا لبذل الجهد اللازم للإحاطة بما لا يعرفه. وهكذا فإن تطبيق الاستراتيـچـيات لا يؤدى بالضرورة إلى أفضل الحلول،

فالمترجمون الذين يختارون استراتيـچية واحدة من بين العديد من الاستراتيـچيات قد يحسنون الاختيار أحيانًا، وقد يسيئون الاختيار فى أحيان أخرى.

ولما كان المترجم عادة ما يعمل تحت ضغط الوقت، فلابد له من وضع استراتيـچيات تسمى "مينيماكس" (ليـڤـى، ١٩٦٧) [بلوغ الحد الأقصى بالحد الأدنى] أى أن يبذل أقل جهد ممكن لتحقيق أكبر نتيجة ممكنة. والعمل الآلى الذى يصل إليه المترجمون المحترفون ذوو الخبرة يمكن اعتباره نهجًا سريعًا، وكثيرًا ما يتخذه المترجم دون وعى منه، فى استعراض الاستراتيـچيات المتاحة والتوصل إلى قرار.

وفى مجال تدريب المترجمين، الذى لم يصل المبتدئون فيه بعد إلى مرحلة الاختيار الآلى للاستراتيـچيات، كثيرًا ما يكون من المفيد النظر فى الاستراتيـچيات البديلة وتقييمها فى قاعة الدرس، أملًا فى رفع مستوى الطلاب بتنوع الاستراتيـچيات القائمة ومساعدتهم على تنمية قدراتهم على حل المشكلات واتخاذ القرارات. والأمثلة الواردة فى الفصول الأخيرة من هذا الكتاب قد توفر المادة اللازمة للتمرينات على هذا.

مفهوم وصفى أم إلزامى؟

على المترجمين ألا يكتفوا بحرية إدخال التجديدات والتعديلات حيثما اقتضى الأمر ذلك، بل أن يقدروا مدى هذه الضرورة بأنفسهم. وما أيسر ما يتحول تقييم الاستراتيـچيات الممكنة وتطبيقها فى حالات محددة إلى ما يكثر اعتباره إلزامًا لا داعى له، أى إلى الرغبة فى إملاء الاستراتيـچيات التى ينبغى أو لابد من استخدامها. (ويقال: إن هذه النماذج تمثل مدخل "نحن أعلم منكم"، وهو الذى يقول تورى [١٩٩٢، ص ٦٧] بضرورة رفضه فى تدريب المترجمين).

كان أهم انتقاد وجهه لورشر (١٩٩١) إلى استعمال من سبقوه لمصطلح 'الاستراتيـچية' فى دراسات الترجمة (مثل هونيج وكوسمول ١٩٨٢ وويلس ١٩٨٣) يتمثل فى إيحائه بالإلزام، أى باتخاذه شكل التعليمات الموجهة إلى المترجمين. ويبدو لى أن هذا التركيز يرتبط باهتمام الباحثين بتدريس الترجمة ولا حاجة لنا بتجنبه تمامًا؛ إذ تتضمن الترجمة، من المنظور التعليمى بصفة خاصة، حل المشكلات واتخاذ القرارات (ويلس ١٩٩٠) ومصطلح ' استراتيـچية الترجمة' أداة مفيدة يمكن استعمالها استعمالًا وصفيًا بالمعنى الضيق للمصطلح (للإشارة إلى ما يفعله المترجم الفرد أو ما يقرر أن يفعله) وكذلك بمعنى أشد اتساعًا (للإشارة إلى الخطوات أو الاختيارات المتاحة من ناحية المبدأ للمترجمين). ولكن النظرة الوصفية للاستراتيـچيات تتحول إلى إلزام مضمر عند تقييم الاستراتيـچيات والبت فى فاعليتها أو عدم فاعليتها، فإن سيجوينو (١٩٩١) مثلا تبدى اهتمامًا بقضية إمكان تعليم الطلاب استراتيـچيات أفضل (أشد فعالية) حتى يرتفع مستوى ترجماتهم، وتفترض إمكان استخدام المترجمين المجيدين وغير المجيدين لاستراتيـچيات مختلفة، كما تتحدث مثلًا عن الاستراتيـچيات التى "لا ترتبط إلا بالمترجمين الذين لا تنجح ترجماتهم" (سيجوينو ١٩٩٢ ص ٤٠). ويقترح نوبيرت وشريـف (١٩٩٢، ص ٥٣) تقديم الاستراتيـچيات باعتبارها "أدوات استكشاف، أو وصفات ناجعة للارتقاء بممارسة الترجمة". بل إن لورشر نفسه (١٩٩١ ص ٢٣٠) يتحدث، رغم انتقاده للتوجه الإلزامى، "عن استراتيـچيات ترجمية ناجحة وغير ناجحة".

ويبدو أن استخدام مصطلح الاستراتيـچية بالمعنى الوصفى، وكذلك إلى حد ما بالمعنى الإلزامى المضمر، مناسب لنوع بحوث الترجمة التى تأمل أن تكون لها فوائد عملية وتعليمية. وكل مدخل يرجو تحقيق مثل هذه الأهداف يتطلب بالضرورة درجة

ما من التعميم والتنسيق المنهجى. وهكذا فبدلًا من أن يعالج المترجم كل إحالة (أو غيرها من مشكلات الترجمة) على أساس كل حالة على حدة، نجد أن استخدام مفهوم الاستراتيـچيات يمكِّنه من جمع شتى الطرائق المتاحة لحل مثل تلك المشاكل وإدراجها تحت عدد محدود من رؤوس الموضوعات (مثل الشرح، أو الإبدال، أو الحذف، أو ما إلى ذلك بسبيل). ومناقشة مثل هذه الاستراتيـچيات العامة، فى تعليم الترجمة، أكثر فائدة من النظر فى الأمثلة الخاصة وحسب، وذلك لأنه قد يساعد الطلاب فى تعلم شىء يمكن تطبيقه فى حالات أخرى أيضًا. وكما يقول ويلس (١٩٩٠ ص ٢٨) "على الطلاب أن يتعلموا اكتساب طرائق حل المشكلات واتخاذ قرارات فعالة".

ومن ثم فسوف أسمح لنفسى أن أكتب مثلًا عن استراتيـچـية الحذف، وصفيًّا، قائلة إنها نادرًا ما تستخدم فى التعامل مع الإحالات فى النصوص المستهدفة التى تفحصها هذه الدراسة، كما أقول (وصفيًّا أيضًا) إن أحد معايير الترجمة الفنلندية التى يعترف بها المترجمون أنفسهم (انظر الفصل الرابع) يتمثل، فيما يبدو، فى عدم استعمال الحذف إلا كملجأ أخير. وكما يقول تشيسترمان (١٩٩٣ ص ١٤): "إذا اتضح أن استراتيـچـية ما يستخدمها المترجمون المحترفون الأكفاء بصورة منتظمة فسوف تكتسب فعليًّا مكانة... القانون المعيارى" (التأكيد فى الأصل)، "ويتمتع ذلك أيضًا بقوة الإلزام لأفراد جماعة ما من جماعات المترجمين".

ويكون من المشروع لمعلم الترجمة أن يشير مثلًا إلى أن حذف إحدى الإحالات نادرًا ما يعتبر بديلًا أفضل لأنه يؤدى بالضرورة إلى فقدان الرسالة التى تنقلها الإحالة، وأما مدى خطورة هذا الفقدان فتُقاس فى إطار العوامل الأخرى القائمة فى الترجمة. وهكذا فإن إجراء تحليل للاستراتيـچيات يأخذ فى اعتباره عددًا من العوامل الخاصة بمشكلة من نمط معين، ويولى الأولوية لبعضها، بل ربما يؤدى إلى وضع منهج

لمعالجة مثل هذه المشكلات يمكن الدفاع عنه ضد من يتهمونه بأنه ذو طابع إلزامى لا موجب له. فالمنطق يقضى، على أية حال، بتشجيع الطلاب على تنمية الوعى بتنوع الاستراتيـچيات المتاحة، وبأن الترجمة تتضمن حل المشكلات واتخاذ القرارات. ولكن هذه الدراسة لا توحى، فى أى جزء منها، بأن مقترحاتها يمكن تعميمها لتشمل جميع الإحالات أو جميع الأنواع الأدبية، بل إنها تؤكد، على العكس من ذلك، أولوية بعض العوامل الأخرى مثل السياق والوظيفة، ومن ثم فإننى لا أرغب إطلاقًا فى وضع 'قواعد' يمكن تطبيقها بصورة آلية على المشكلات الفردية، بل تقر الدراسة بأن الحالة الراهنة لهذا الفن تقضى بأن يتحمل المترجم وحده مسئولية اتخاذ القرار فى كل حالة على حدة، أى هل يمكنه تطبيق استراتيـچية ما على المشكلة التى يصادفها أم لا؟

وتقييم المترجم الفرد للاستراتيـچية الفُضْلَى يتضمن "بالضرورة عنصرًا ذاتيًّا" (هاوس ١٩٨٩ ص ١٦٠). والواقع أن مفهوم الاستراتيـچية فى جوهره "أفضل المتاح ذاتيًّا... فاستراتيـچيات الترجمة هى الوسائل التى يعتبرها المترجم، فى حدود معارفه القائمة، أفضل السبل لتحقيق الغايات التى تحددها مهمة الترجمة" (چاسكيلانين، ١٩٩٣ ص ١١١، مع تغيير التأكيد). وتوضح چاسكيلانين هذه القضية قائلة إن ذلك لا يعنى الإلزام بالمعنى الصارم أى "البت مقدمًا فى الاستراتيـچيات التى يجب على المترجم استخدامها" (التأكيد فى الأصل). ولكنها تزيل التضارب بأن تقترح إجراء تحليل تراكمى وكيفى للأمثلة المفردة، بحيث يؤدى آخر الأمر إلى تقييم موضوعى يمكن تعميمه، قائلة: "من خلال تحليل الاستراتيـچيات (الفضلى ذاتيًّا) المستخدمة فى عمليات الترجمة، وعلاقتها بمدى جودة نتائج هذه العمليات، يمكن تحديد الاستراتيـچيات التى من المحتمل أن تكون الفُضْلَى موضوعيًّا كذلك، ويمكن تزكيتها للتطبيق فى حالات مماثلة" (چاسكيلانين، ١٩٩٣، ص ١١٢، والتأكيد مضاف) وهكذا فإن الإحاطة بالمعايير الترجمية القائمة

على التحليلات الوصفية للترجمات تساعد المترجين على اتباع أفضل السبل المتاحة للعمل. ويضيف تشيسترمان (١٩٩٣، ص ١٥) قائلًا: إنه يقبل إمكان تحديد "الأحوال التى يصبح فيها كل منهج أفضل المناهج" ويتضمن هذا الكتاب مناقشة الاستراتيجيات الممكنة والفعلية لترجمة الإحالات (الفصل الرابع) وردود أفعال القراء المسجلة تجاه استراتيجية الحد الأدنى من التغيير والاستراتيجيات الأخرى (الفصل الخامس) وهكذا فقد يتيح لنا أن نحرز بعض التقدم فى سبيل تحديد مثل تلك 'الأحوال' فيما يتعلق بترجمة الإحالات.

ولكن حل المشكلات يسبقه زمنيًا إجراء تحليل للنص المصدر ومشكلاته، وهو ما يتضمن عددًا من القضايا، ولابد لإيضاحها من إلقاء نظرة على عدد من الأمثلة فى سياقاتها الخاصة. ومن ثم فعلينا أولًا أن ندرس الإحالات حيثما تقع فى النصوص المصدر.

مصادر الإحالات فى الفصل الثانى

"قطعان الأسود والتعصب" إشارة إلى رواية چين أوستن وعنوانها الكبرياء والتعصب بعد استعمال كلمة (pride) فى صيغة الجمع لتعنى قطيع الأسود.

"الآنسة هافيشام" شخصية فى رواية ديكنز الآمال الكبيرة، التى أصبحت نموذجًا أوليًا للعروس التى يهجرها عريسها. وقد ظلت ترتدى فستان الزفاف وتحتفظ بوليمة العرس كاملة، بعد فسادها، عقودًا متوالية.

"سيرى جامپ" شخصية فى رواية ديكنز مارتن تشازلويت، وهى داية سكيرة.

"الأرنب الأبيض": شخصية فى رواية لويس كارول مغامرات أليس فى بلاد العجائب.

الحواشى:

١- "هذا أسبوع ذبح الخنازير": لافتة يعلقها الجزارون مرة فى العام فى فرنسا على واجهات حوانيتهم لدعوة الزبائن إلى شراء لحم الخنزير الطازج بأسعار مخفضة.

٢- هذا نص إعلان لشركة طيران لوفتهانزا، يتضمن صورة مضيفة تبتسم نصف ابتسامة، ويشير النص إلى عادة المصور الفوتوغرافى الذى يدعو زبائنه إلى التظاهر بالابتسام بأن يطلب منهم أن يقولوا "تشيز" [أى الجبن، وعند نطقها تفتر الشفتان عما يشبه الابتسام].

٣- تستخدم الدراسات المنشورة ثلاث كلمات مترادفة تعنى المستقبل/ المتلقى بالإنجليزية وهى recipient و receptor و Receiver.

٤- يوجد فى الواقع قرار حكومى (بتاريخ أول أغسطس ١٩٨٢) فى فنلندا يفرض على موظفى الحكومة الذين يكتبون النصوص الموجهة إلى الجمهور – الأحكام والوثائق من شتى الأنواع – بأن يراعوا كتابتها بلغة مفهومة حتى يدرك المواطنون المطلوب منهم وأسباب اتخاذ القرارات الخاصة بهم. وأما مدى تحقيق هذه الغاية فأمر اختلفت فيه الآراء، ولكننا نستطيع أن نقول بصفة عامة: إن بناء العبارات فى النثر الحكومى الفنلندى أقرب شبهًا باللغة العادية منه إلى النصوص المناظرة فى الاتحاد الأوروبى.

٥- يعلق مادوكس على ذلك قائلًا: إن العديد ممن حيرتهم تلك العبارة المنشورة تحت الصورة "ربما كانوا، مع الأسف، بريطانيين" (ص ٤٧٥، والتأكيد مضاف) وبذلك يفصح عن عدم إدراكه استحالة افتراض وجود ثقافة قومية موحدة صلبة، فالواقع يقول بوجود عدد كبير من الثقافات الفرعية.

٦- يقول هونيج وكوسمول (١٩٨٤ ص ٤٠): إن تحديد وظيفة النص المستهدف تشغل مكان القمة فى الترتيب الهرمى لاتخاذ القرارات، وإن اختيار الألفاظ المفردة يأتى آخرًا، من بعد القرارات ذات المراتب العليا. وتتفاوت وظائف الإحالات على المستويين العام والخاص (انظر الفصل الثالث).

٧- بغض النظر عن الترجمة الآلية [بالكمـبيوتر مثلًا]، ولكن إنتاج الترجمة حتى فى هذه الحال لا يتحقق إلا بعد أن يبذل البشر كثيرًا من الوقت والجهد فى وضع البرامج الحاسوبية اللازمة.

٨- هيوسون ومارتن (١٩٩١) يؤكدان أيضًا هذا الدور للمترجم، ولكننى توصلت إلى ما أؤكده وحدى ومن دون الاستعانة بهما (ليـبيهالمى، ١٩٩٠) (فهما لا يشيران إلى الإحالات إلا إشارة عابرة).

٩- من حقائق الحياة أن بعض المترجمين لا يحققون المعايير العليا للأداء الناجح، وذلك على الأقل فى بعض الأوقات وفى بعض الإحالات. وإذن فإن قائمة المتطلبات يمكن اعتبارها مثالية مثلما نجد هذه المثالية فى الإعلانات على الوظائف الخالية، مثلًا "المهارات الفذة فى المعاملة الشخصية، وتوافر الحافز والحماس، من الصفات الأساسية اللازمة للنجاح فى هذه المنظمة التقدمية العالمية"، ومثل "توافر المهارات الطليقة فى التواصل والتحليل سوف يساعدك على تمثيل الشركة على أعلى المستويات، والتفاوض بثقة داخل الوطن وخارجه... ومن ثم فالقدرة على شرح القضايا التقنية المعقدة شرحًا واضحًا موجزًا من الشروط الأساسية" (من الإعلانات عن وظائف الإدارة العليا المنشورة فى صحيفة صنداى تايمز بتاريخ ٣ يناير ١٩٩٣، ٢/ ص ١٠-١١). والمهارات المذكورة فى القائمة تعتبر ضرورية للأداء الفائق، ولكن الواقع يقول إن هذه الأهداف – بالنسبة لمعظم المترجمين

والمديرين أيضًا – غايات يسعى المرء لتحقيقها لا أوصاف لما سبق أن حققه وأصبح يتمتع به على الدوام. وسوف نجنى ثمارًا أكثر إذا اعتبرنا تلبية مثل هذه الأهداف عملًا دائبًا طول العمر.

١٠- إذا كنت أقبل أن قراءة المترجم (كثيرًا ما) تكون قراءة واحدة من بين قراءات كثيرة (انظر حاتم وميسون [١٩٩٠ ص ١١] اللذين يقدمان آراء أشد حسمًا فى هذه المسألة) فإننى أعتقد أن هذا يصدق إلى حد أكبر على نصوص بعض الأنواع الأدبية العسيرة (مثل الشعر) من انطباقها على نصوص المادة التى أدرسها. ومع ذلك فقد ظهر بعض الاختلاف فى تفسير بعض أمثلتى حين ناقشتها فى قاعة الدرس أو مع الزملاء. وربما كان الافتقار إلى السياقات اللازمة (إذ لم يكن المشاركون قد قرؤوا الكتب التى أتيت منها بالأمثلة) هو سبب ذلك التفاوت، لأنه يحول دون النظر فى الحد الأقصى من 'المفاتيح'.

١١- المقصود بمناقشة الكفاءة المطلوبة فى المترجم تأكيد المهارات والصفات اللازمة لترجمة الإحالات. ولو اختلف التأكيد فربما أدى إلى إبراز مهارات مختلفة.

١٢- مصطلح (kääntäjä) أى 'المترجم' باللغة الفنلندية مصطلح محايد ويستخدم على نطاق واسع. ولكن مترجمى الأدب يفضلون مصطلح (suomentaja) الذى يمكن أن يترجم بكلمة 'المُفَنْلِد' [على وزن المُنَجْلز والمُعَرِّب] وقد يتمتع هذا المصطلح بمكانة أرفع ويوحى بمهارات فطرية وقدرة إبداعية.

١٣- وقد يكون ذلك فى بعض الحالات قرارًا مقصودًا يرمى إلى تخفيف الفهرس من المصطلحات 'التى تتردد باستمرار' (ويلس، ١٩٩٢ ص ٢٤٥، ترجمتى).

١٤- أو، فى حالات كثيرة، ثقافة فرعية معينة. ففى نطاق الأسرة، على سبيل المثال، قد

يكون أحد الوالدين حساسًا للإحالات الأدبية التى تنتمى مصادرها إلى الآداب الأكاديمية المعتمدة، ويبدى الابن أو الابنة حساسية للإحالات إلى أغانى 'الروك' أو الأفلام السينمائية المحبوبة.

١٥- ينبغى فهم مصطلح 'النص' فى هذه الدراسة كلها فى إطار بالغ الاتساع، بحيث يتضمن البرامج التليفزيونية والشعارات السياسية والإعلانات وسلاسل القصص بالكاريكاتير وما إلى ذلك.

١٦- أفضل ما يتضح فيه التمييز بين الاثنين نصوص 'الكلام العبثى' حيث يتوقف إدراك المعنى على فهم الأبنية النحوية، والمثال هو "my beamish boy" (كارول، 'جابروركى') حيث تعتبر (beamish) صفة، ولكن إدراك الدلالة يتطلب تحديد معنى لهذه الصفة. [والمثال فى العربية البيت العبثى:

وَمُدَ غُشَرٍ بالقَحْطَلَيْنِ تَحَشْرَمَتْ   شُرَّافَتَــاهُ فَخَرَّ كالخُــزْبُعْصِلِ

فالبناء النحوى يوحى بمعنى، ولكن الكلام لا دلالة له].

١٧- ولكنه لا يصف التمييز بين 'الاستراتيـچـيات' الفردية و'المناهج' المتجاوزة للأفراد تمييزًا مطلقًا، وإن كان يرى أن الاستراتيـچـيات ذات طابع فردى أكبر.

١٨- "يُستخدم هذا المصطلح فى الإشارة إلى العمليات الواعية وغير الواعية" (سيجونيو، ١٩٩١، ص ٨٢). وانظر أيضًا لورشر (١٩٩١) حيث يتضمن تعريفه المشار إليها آنفًا "ما يمكن أن يكون واعيًا".

١٩- كتغيير بناء الجملة، مثلًا، أو ترجمة حروف الجر بلواحق تدل على الحالة الإعرابية. "أين الكتاب؟" (سؤال) "الكتاب على المنضدة" (جواب) ويوازى

بالفنلندية السؤال (*Missä kirja on*) (بناء مباشر) والجواب (*kirja on pöydällä*) (بناء إلحاق). وكثيرًا ما لا يعترض على الترجمات التى تأخذ بأدنى حدود التغيير، ولكن ما أكثر ما نصادف أمثلة لتطبيق استراتيـچـية تؤدى إلى لغة الترجمة الركيكة، أى الترجمات القميئة أو غير الطبيعية.

الفصل الثالث

التحليل: لعبة الاستغماية

عندما يفحص المترجم نصًا من النصوص بقصد ترجمته فسوف يشغله عدد من القضايا، ومن بينها قضية الإحالات التى من المحتمل أن تلعب دورًا ثانويًا وإن لم يكن تافهًا، فكلما لاحظ المترجم (باعتباره قارئًا قديرًا) إحالة ما، كان عليه اتخاذ قرار حول أسلوب معالجتها. وأقسام هذا الفصل مترابطة بالضرورة. فالتعرف على الإحالة يعتمد إلى حد ما، على الأقل، على الإحاطة بالمصادر، وقد تؤدى التعديلات فى شكل الإحالة إلى إعاقة التعرف عليها، كما يحتاج المترجم إلى النظر فى وظيفة الإحالات فى سياقاتها. ويعتبر تحديد الوظيفة خطوة مهمة على طريق البت فى استراتيچية الترجمة المناسبة للإحالة الواردة فى النص.

وظائف الإحالات

الوظيفة والتأثير

من العسير بل من المستحيل وضع قائمة شاملة من الفئات المنفصلة التى لا تجتمع للوظائف التى يمكن أن تقوم بها الإحالات، فمن المحتوم أن نلحظ بعض التداخل فيما بينها. فالتفكه، على سبيل المثال، له عدة وظائف، والأوصاف قد تكون لها أهمية موضوعية (إذ تلقى الضوء على موضوع النص للمساعدة فى التفسير)؛ وقد تكون الإحالات النمطية من وسائل رسم الشخصيات وما إلى ذلك بسبيل. ومن المفيد أن ننظر إلى الوظائف المختلفة باعتبارها سلسلة متصلة، بل الأفضل اعتبارها دوائر متقاطعة جزئيًا وذات مراكز مختلفة. وأما نظم التصنيف المعقدة فلا يبدو أنها

مستحبة، بل تبدو لى مضللة فى دراسة ظاهرة تعتبر "عملية داخلية، ما دام كل مثال لا وجود له إلا فى الموقع الذى يشغله فى عمل معين" (پاسكو ١٩٧٣ ص ٤٦٧). وإذن فمن المهم عدم إغفال السياق الذى تقع فيه كل إحالة.

ومع ذلك فلنا أن نضع تمييزًا مفيدًا بين الإحالات التى تعمل أساسًا على المستوى الخاص للنص وبين تلك التى تعمل على مستواه العام. وإذا شئنا التبسيط قلنا إن المستوى العام يتضمن البناء الداخلى للنص كله وتفسيره، أى بناؤه السردى والشعرى، وحبكته الدرامية، وتعليق المؤلف (لامبرت وڤان كورپ ١٩٨٥ ص ٥٢)، وهنا قد نتحدث عن الاستخدام البنائى والموضوعى للإحالات. وأما المستوى الخاص فهو المستوى الذى يجمع بين الألفاظ والدلالات والأسلوب (ص ٥٢-٥٣). وقد حاول لامبرت وڤان كورپ وضع نظام شامل (١٩٨٥) يحددان فيه "السياق الداخلى العريض" للعلاقات ما بين النصوص وما بين النظم باعتباره مستوى منفصلًا (ص ٥٣)، ولكننى فى إطار عملى التطبيقى المتواضع أفضل أن أقصر تركيزى على مصطلحات "المؤلف، والمترجم، والقراء، والنصوص، والمستويين العام والخاص" (ص ٥٠).

وأما عن المؤلف فإن ماكونين (١٩٩١ ص ١٦) يقطع بأن الباحثين فى التناص لا يهتمون بمقصد المؤلف، وبأنهم لا يحاولون أن يكتشفوا إن كان يستخدم المادة المستعارة عامدًا أم لا، أو ما عسى أن يكون الغرض من ذلك، أى إنهم "ليسوا فى حاجة إلى مصطلحات قاعة المحكمة (السرقة، والاعتذار، والأدلة)" (ترجمتى). وعادة ما يكون قراء النص المصدر والمترجمون غير واعين بدوافع ومقاصد المؤلف إلا فى حدود ما يمكن استنباطه من النص. والحق أن المؤلف قد يقوم فى حالات نادرة بمناقشة سبب استعمالات الإحالات. وتشرح الروائية فاى ويلدون (١٩٨٥ ص ١٧-١٨) استعمالها للإحالة على النحو التالى[١]

عندما أشير إلى 'ثروات السنين' فإننى أرجو أن أنقل نغمة الإحساس (كما يقول أتباع فرويد عن الأحلام) فى هذه القصيدة، بما فيها من قوة وسخف طفيف، بل القصيدة كلها فى الواقع، فى كلمات الشاعر الخمس التى اخترتها، لخدمة عبارتى. لك أن تسميها سرقة أدبية، أو زمالة بين الكتاب، أو رجع الصدى (ما دمت فى قسم اللغة الإنجليزية). ولا أظن الأمر ذا أهمية كبيرة... فليست الكلمات كائنات بسيطة، ولكنها تكتسب، كما كان شأنها على مر الزمن، قوة ومعنى. كان ذلك دأبها فى الماضى، ولا يزال دأبها اليوم.

ولا شك أن اختيار المرسل الفرد استخدام الإحالة وسيلة للاتصال يستند إلى عدد بالغ التنوع من العوامل، من بينها طبقته الاجتماعية، وكونه رجلًا أو امرأة، ومستوى تعليمه وقراءاته الشخصية، وسياق الموقف والسياق الثقافى. وقد يصدر المرسل حكمًا ذاتيًّا على كل موقف توصيلى، فيقرر إذا ما كانت الإحالة تمثل الاستراتيچية الفضلى لتحقيق الأثر المرغوب فيه فى ذلك الموقف (ويلس ١٩٨٩ ص ٥٨). ولا توجد قواعد تدل المرسل على كيفية الإحالة، فالإحالة الخلاقة فردية ولا يمكن التنبؤ بها. كما توجد 'موضات' شائعة للإحالة، ولكن اتباع الصيغ الثابتة سرعان ما يدمر الطابع الفردى والإبداع اللذين تتميز بهما الإحالات الصادقة.

والتفاعل ما بين المؤلف والقارئ يمكن تشبيهه بلعبة 'الاستغماية' (ماير ١٩٦٨ ص ٧٩، ويلس ١٩٨٩ ص ٤٩)، أو بوضع أحجية وحلها (وايزجربر ١٩٧٠ ص٤٣). والقارئ الذى يتعرف على إحالة خلاقة يصل إلى فهم أعمق للفقرة أو للنص، وهو ما يعنى أنه يشارك فى إبداع النص ومن ثم يُكافأ بالإحساس بأنه أنجز شيئًا يدخل السرور إلى قلبه. وبمعنى من المعانى قد يشعر بأنه نجح بتفوق فى الاختبار، وبأنه أصبح عضوًا فى جماعة القراء الخاصة، وأنه يشارك المؤلف 'طول

موجة' الإرسال نفسها. ويستشهد ردفيرن (١٩٨٤ ص ٣٠) بقول قارئ أرسل إليه يقول: إنه يحب التوريات لسببين، الأول أنها تفصح عن 'حذلقة فكرية' تدل على "القدرة على التفكير الجانبى" والثانى أن فهم تورية شخص آخر تفصح عن "اتفاقهما الضمنى". وإذا صدق هذا القول عن التوريات، فلابد أن يصدق - إلى حد أكبر - على الإحالات. انظر الفقرة التالية:

> شعرت كيت برعشة، فأحكمت وضع وشاحها الرمادى الرهيف حول كتفيها، وكانت ترتدى تحته ثوبًا أسود. كانت تشبه اللوحة التى ألقاها ويسلر فى وجه الجمهور عام ١٨٧٧. (مودى ١٩٨٥ ص ١٧٦)

هذا مثال واضح لجانب الأحجية فى الإحالات، فالنص يقدم مفتاحًا إلى المتلقى، فى اسم الفنان ويسلر وفى عبارة ألقاها فى وجه الجمهور، ولكن القراء الذين لا يعرفون تاريخ فن بلدهم (وكثير من القراء الأجانب ينتمون إلى هذه الفئة، ما داموا أكثر إحاطة بفنونهم القومية) يواجهون صعوبة فى ذلك التشبيه. وسوف يتساءلون عمن كان ويسلر المذكور، وما الذى أُلقى فى وجه الجمهور على وجه الدقة، وإذا ما كان الإلقاء حقيقيًّا أو مجازيًّا، وإذا ما كان للتاريخ مغزى معين. ومن المحتمل أن الذين ينجحون فى حل الأحجية سوف يشعرون بلون من القرابة للمؤلف، بعد أن سدوا الفجوة القائمة فى الرسالة. ويقتضى حل المشكلة أن يعرف القارئ أن ويسلر هو الرسام الأمريكى چيمز ماكنيل ويسلر (١٨٣٤-١٩٠٣) وأن يتذكر إحدى لوحاته المشهورة التى تعرف إما باسم "صورة والدة الفنان" أو "دراسة باللونين الرمادى والأسود رقم ١" (١٨٧١). وتحديد هذه اللوحة الشهيرة باعتبارها مصدر الإحالة يستند إلى الصفتين "الرمادى" و"الأسود" فى السياق المباشر، وبوصف ملابس كيت التى تشبه ملابس الشخصية المرسومة فى اللوحة. وعندما عرضت بعض صور

الأشخاص والمناظر الطبيعية التى رسمها ويسلر فى معرض أقيم فى لندن عام ١٨٧٧، "هاجمها راسكين [الناقد الفنى البريطانى] هجومًا بلغ من ضراوته... أن رد عليه ويسلر برفع قضية اتهم فيها ناقده بالسب والقذف..." (موسوعة إفـريمان، ١٩٧٨ ص ٤٧٥). وأما عبارة ألقاها فى وجه الجمهور فتشير بوضوح إلى هجوم راسكين الذى يقول "لم أسمع فى حياتى متباهيًا أحمق يطلب مائتى جنيه ثمنًا لإلقاء إناء من الطلاء فى وجه الجمهور" (مقتطف فى المعجم الوجيز للشواهد ص ٢٥٥)[٢] وإذا حُلَّتْ الأحجية فسوف تسهم فى وصف كيت، ولكن بصورة عابرة وحسب، أى على المستوى الخاص؛ إذ لا تكاد تضيف شيئًا إلى ما قيل بصراحة عنها فى السياق، وهذا يعنى أن اللوحة الفنية المشار إليها لا تقدم ظلال معان محددة. فالوظيفة الرئيسية للإحالة هى تحدى القارئ لحل الأحجية.

ومن زاوية معينة، تعتبر أى إحالة أحجية للقراء الذين يلاحظونها دون أن يتعرفوا عليها، وبصفة أعم وأشمل، تتحول الإحالات إلى أحاج عندما تَعْبُرُ هوة ثقافية. وقد يحدث ذلك داخل اللغة الواحدة عند عبور الحدود القومية (مثل الإحالات إلى الكثير من برامج التليفزيون البريطانية التى لا تعرفها الجماهير الأمريكية) أو داخل بلد من البلدان، فى حالة وجود ثقافات فرعية قومية، إذ توجه كل مجموعة من السكان إحالاتها إلى نصوصها الخاصة، أو، على غرار ذلك، عند الترجمة. ولكنه يبدو لى، استنادًا إلى الأمثلة التى درستها، أن الوظيفة الرئيسية للإحالة نادرًا ما تتمثل فى كونها أحجية.

وترى نورد (١٩٩١ ص ٤٧-٤٨) أن الوظيفة والتأثير وجهان لعملة واحدة، لا يختلفان إلا فى أن التأثير لا يمكن الحكم عليه إلا بعد التلقى، وأما الوظيفة فيمكن تحديدها قبل ذلك. وعدم توافر البيانات التجريدية الخاصة بالتلقى يعنى أن أى

مناقشة للتأثير لابد أن تبنى على الحدس. ويتحدث شار (١٩٩١) عن ردود الأفعال النفسية والبدنية للنصوص (تداعى المعانى، والمشاعر، وضروب الرعدة، والدموع وهلم جرًّا) مستخدمًا مصطلح 'الطاقة' لوصف القوة التى تتسبب فى مثل هذه الاستجابات. وهو يميز بين "الطاقة الدلالية الحرة" التى يشعر بها معظم المتلقين (وكثيرًا ما يكونون من السامعين، لأن هذا النمط من الاستجابة ذو روابط بالطابع الشفاهى) والتى "تنطلق تلقائيا من دون الاستعانة بالنص" (ص ١٧٥) ومن ثم يكون معناها غامضًا فى حالات كثيرة، وبين "الطاقة الدلالية الكامنة" التى تتضمن التأمل ولها روابطها بالتعليم فى المقام الأول، وتشعر بها الأقلية التى تتمتع بالمعارف الخاصة اللازمة. وإذا غابت هذه المعارف كانت الاستجابة هى "الحيرة وعدم الفهم" (ص ١٧٥). ومن ثم فقد يستمتع المتلقى بشذرات معينة ذات رنين خاص فى النص، ولكن التأمل والمعرفة (بمصادر الإحالات على سبيل المثال) تؤدى إلى فهم أعمق ونقل معنى غير ظاهر على السطح. وهذا التطور مألوف لكل من ساعدهم المتلقون الأكثر خبرة على رؤية معان أعمق فى أحد النصوص أو الأفلام. وشار لا يرى "استقطابًا جامدًا" ص ١٧٥) بين هذين النمطين من أنماط الطاقة، بل يعتقد أن الطاقة الكامنة يمكن أن تتحول أيضًا إلى طاقة حرة إذ لم يعد المتلقى المفرد يحتاج إلى التأمل قبل أن يستطيع نص من النصوص إحداث استجابة شعورية.

ويمكن القول بصفة عامة: إن سبب استعمال الإحالات هو التأثير الإضافى أو المعنى الإضافى الذى تضعه فى النص بتداعياتها وظلال معانيها. وقد أصاب حاتم وميسون (١٩٩٠ ص ١٢٩) فى التمييز بين هذين؛ إذ يريان أن التداعيات ذاتية وتعسفية، وأن ظلال المعانى تتطلب معرفة اجتماعية (جماعية). ويمكن إيضاح الفرق بالمثال التالى حيث تتعرض أمسية جميلة فى الريف لحادثة تعكر صفوها، ألا وهى اكتشاف مشهد رهيب، (التأكيد فيما يلى مضاف):

كانت أوراق الأشجار تحت أقدامهما تصدر خشخشة مثل خشخشة الكورنفليكس أثناء سيرهما، وكان الجو دافئًا بما بقى من حرارة النهار، وتحت الأشجار امتدت الظلال. جميلة، دكناء، عميقة.

وقالت إمرالد "حياة الريف. لم أكن أدرى أننى كنت طفلة محرومة حتى أتى بى كندول إلى هذا المكان". وجعلت تثير الأوراق الذابلة بقدمها، وتتنفس أنفاسًا عميقة.

وهتفت پينى قائلة "يا لطيف!".

كانت قطعة مربعة من الأرض قد أقيم حولها سور، ذو أعمدة بيضاء نحيلة، وأسلاك شائكة. وكان 'أثاثها' الرهيب يتكون من جثث حيوانات صغيرة. كانت السناجب الرمادية مربوطة من أذيالها فى صفوف، وقوادمها معقودة على صدورها، وكانت بعض الغربان معلقة من أرجلها، بأجنحة منشورة ومناقير مفتوحة، وإلى جانبها ابن عرس وقد ظهرت أسنانه البيضاء الحادة كأنما كان يبتلع صرخة فى حلقه. وكانت الجرذان وفئران الماء والأرانب مصلوبة على الأسلاك، كما كان عدد آخر من الغربان يتدلى من فروع الأشجار القريبة مثل المظلات المكسورة.

وقالت إمرالد بنبرة اعتذار "أما فى ذلك متعة؟"

فقالت پينى "لا شر إلا من البشر" وحاولت أن تتحاشى النظر إلى أنثى ثعلب بسطت فوق الأسلاك الشائكة مثل فراء معروض للبيع فى سوق خيرية، وقد تشابك ذيلها بأطراف الأسلاك. وبدت لها قطرة دم جفت منذ وقت طويل فى ركن فم نصف مفتوح. وهنا وهناك ظهرت لها عظام بيضاء داخل اللحم المتعفن. (مودى، ١٩٨٥ ص ٣٧).

وفى إطار الاختبارات التجريبية التى أجريتها فى هذه الدراسة، طلبت من حفنة من معلمى الأدب فى أقسام اللغة الإنجليزية بالجامعات الفنلندية (وكلهم من أبناء اللغة الإنجليزية) أن يقرؤوا نصًا أطول قليلًا ويتضمن هذه الفقرة وأن يشيروا إلى الإحالات التى لاحظوها. فأما الإحالات الواضحة فقد تعرف عليها عدد منهم (جميلة دكناء عميقة، ولا شر إلا من البشر)، ولكن أحد الذين أجابونى وضع خطًا أيضًا تحت صورة المظلات المكسورة قائلًا: إنها ولو لم تكن إحالة فإنها تذكرنا بوضوح بقصيدة 'الخفاش' التى كتبها د. هـ. لورنس[٣]، والقصيدة تتضمن بالتأكيد الصورة الشعرية نفسها، ألا وهى "أجنحة مثل قطع المظلات"، وأما القول بأن المظلات المكسورة توحى بصفة عامة بقصيدة لورنس المذكورة للأفراد الناطقين بالإنجليزية فمثار خلاف كبير، فالواضح أن الصورة أوحت بارتباطها 'بالخفاش' لذلك القارئ وحده ولم توح بذلك لزملائه. والواقع أن وجود الإحالات قد يكون عاملًا يسهم فى إثارة التداعيات، فإذا واجه القارئ نصًا زاخرًا بالإحالات فربما أصبح حساسًا للمادة التناصية ومستعدا للبحث عن المزيد. بل ومن الممكن أيضًا أن يكون استخدام المؤلف للصورة الشعرية بمثابة إحالة غير واعية إلى قصيدة لورنس.

وفى مقابل أمثال هذه التداعيات الشخصية والذاتية، نجد أن العبارات الأخرى المطبوعة بالبنط الأسود فى الأمثلة السابقة مقبولة بصفة عامة بين الناطقين باللغة الإنجليزية باعتبارها مادة لغوية مستعملة (تشهد عليها معاجم المقتطفات). فإذا نشأ الشك حسمت الأمر المقارنة بالنصوص المستوحاة. ومما يدعم تأثير مثل هذه العبارات الوعى الجماعى بأنها مستخدمة، وهكذا فنحن نتحدث عن ظلال المعانى المرتبطة على المستوى الجماعى باسم محدد أو عبارة محددة. ومع ذلك فالواضح أن القراء من أبناء اللغة يتميزون بدرجات متفاوتة من التعليم الثقافى وكفاءة القراءة.

فبعضهم لن يتلقى ما لا يكاد يزيد عن المعنى السطحى لعبارة لا شر إلا من البشر أى "(إن بعض أو كل) البشر/ الناس أشرار" فى حين يربط غيرهم العبارة بمصدرها الدينى، وربما ربطها بالسطر السابق عليها (فرغم أن كل مشهد هنا يسرنا) ومن ثم ازداد وعيه بالتضاد الذى يرسمه مودى بين الصورة الرومانسية للغابة، ونموذج القسوة البشرية الذى كشفت عنه فيه.

والمهم، من وجهة نظر الترجمة، أن يتعرف المترجم قطعًا على ظلال المعانى الموحى بها عند تحليله للنص المصدر، ومن المحال بطبيعة الحال الفصل التام بين التداعيات الذاتية وظلال المعانى الجماعية، ومن ذلك فإذا كنا نقبل دون شك أن المترجم لا يستطيع التحكم – بل وينبغى ألا نتوقع منه أن يتحكم – فى التداعيات والتفسيرات الذاتية للأفراد من القراء، فعليه أن يبدى وعيه وحساسيته لظلال المعانى الجماعية – أى "المعنى الثابت اجتماعيًا" (تورك ١٩٩١، ص ١٢٣) – للإحالات من الأسماء والعبارات.

وقد يوحى الحديث عن جماعة لغة من اللغات، أو ثقافة اللغة أو الثقافة المصدر، خطأ بوحدة الثقافة بين أبناء الناطقين بهذه اللغة. وأما مصطلح 'الثقافة المصدر' ومرادفاته فإنه يستخدم فى هذه الدراسة، مثلما يستخدم فى دراسات الترجمة عمومًا، باعتباره صيغة ميسرة لتأكيد الاختلافات بين الثقافات المرتبطة باللغة المصدر واللغة المستهدفة، من دون الرغبة فى الإيحاء ضمنًا بتوافر الوحدة داخل ثقافة إحدى اللغات. وينطبق هذا الشرط نفسه على مصطلح "الثقافة المستهدفة" أيضًا.

ولما كانت كل ثقافة فرعية تحيط بمصادر مختلفة للإحالات، فإن بعض الإحالات فى النص المصدر ستكون معروفة إلى نسبة من أبناء اللغة أكبر كثيرًا من غيرهم [من أفراد الفئة نفسها]. فإجابات الذين سألتهم تدل مثلًا على أن الكثير من الإحالات إلى الكتاب المقدس والأمثال السائرة كانت أقرب إلى أفهامهم من إحالات أدبية معينة،

فالتعرف على الكثير من هذه الفئة الأخيرة مقصور على نخبة صغيرة. ومن ثم فليس المقصود بالمناقشة التى سأوردها فيما بعد لوظيفة الإحالات أن توحى بأن جميع القراء من أبناء لغة النص يستطيعون التعرف على كل إحالة وتفسيرها التفسير نفسه. ومع ذلك فالمفترض، فى حدود ما ترمى إليه هذه الدراسة، إن كل إحالة جزء من النص الذى تقع فيه، وتتيح إمكانات التفسير لقسم كبير أو صغير من جمهور أبناء اللغة. وأحيانًا ما يكون هذا التفسير آليًّا إلى حد كبير، كما هو الحال فى الإحالات الشائعة الاستعمال؛ وفى حالات أخرى لا تستطيع سوى أقلية من القراء الوصول إلى مثل هذه المعلومات شبه المختفية. بل ولا يتسم الموقف بالاتساق فى حالة أى إحالة من الإحالات، فبعض الإحالات إلى الأحداث الجارية قصيرة العمر بل وقد لا يُكتب لها قط أن تدرج فى أحد المراجع، كما أن التغير الاجتماعى ومرور الزمن من شأنه أن يسلب الكثير من الإحالات، إن لم يسلبها جميعًا، طاقتها الإيحائية آخر الأمر. وفى أى لحظة زمنية يمكن أن تختلف الإحالات المألوفة لفرد أو جماعة سكانية عن الإحالات المألوفة للآخرين. ولما كانت هذه الدراسة موجهة بطبيعتها إلى متلقى النص المستهدف، فلن تلتفت كثيرًا إلى مثل تلك الاختلافات بين جماهير النص المصدر. فمن المتفق عليه أن بعض الإحالات يسهل التعرف عليها من جانب الأكاديميين، والبعض الآخر من جانب متابعى السياسة أو الآباء الذين يقرؤون بصوت عال لأطفالهم، أو الشباب من رواد السينما، ولكن المترجم يُتوقع منه أن 'يخدم' هؤلاء جميعًا ولا يستطيع من ثم أن يتجاوز ببساطة المعلومات المضمرة التى قد تقدمها الإحالات إلى المتلقين من أبناء لغتها.

والأقسام التالية تقدم بعض الوظائف الخلاقة (المتداخلة إلى حد ما) للإحالات، مثل الإيحاء بالأهمية الموضوعية على المستوى العام؛ والمحاكاة الساخرة والمفارقة

وغيرهما من أشكال التفكه (أساسًا على المستوى الخاص)؛ واستخدام الإحالات فى رسم الشخصيات؛ والإحالات التى تشير إلى علاقات الأشخاص بعضهم بالبعض فى القصص وتعتمد المناقشة فى توضيحها لهذه القضايا بأمثلة أصلية.

وتبين الدراسة التضاد بين الاستعمال 'الخلاق' للإحالات وبين الاستعمال النمطى، مثل القوالب الثابتة والأمثال والإحالات الميتة أو التى توشك أن تموت، وكما سوف يتضح من الأمثلة، يمكن أن تستعمل الإحالة نفسها استعمالًا نمطيًا، ويمكن بعث الحياة فيها فى أحيان أخرى.

وتيسيرًا على القراء الذين لا يألفون ثقافة اللغة المصدر، أُقَدِّمُ مصادر الإحالات المستخدمة أمثالًا فى آخر كل فصل، بالترتيب الذى وردت به فى النص، إلا إذا كانت هذه المعلومات واردة فى النص نفسه أو كانت فى حاجة إلى حاشية. وأما المعلومات الخاصة بنصوص الإحالات (أى النصوص التى أُخِذَتْ منها الإحالات) فيوجد معظمها فى النص بعد كل مثال إلا إذا كان ذلك عائقًا لسلاسة القراءة. وفى مثل هذه الحالات حذفتُ التفاصيل، إن لم تكن فى رأيى جديرة بحاشية، ولمن يريد هذه المعلومات، على أية حال، أن يجدها فى الرسالة العلمية التى بُنِيَتْ عليها هذه الدراسة (ليبيهالمى، ١٩٩٤).

الإحالات الموضوعية

كثيرًا ما يوحى استعمال الإحالات الخلاقة على المستوى العام بالعالمية، وتكثيف العاطفة، والرغبة فى الإشارة إلى وجود شىء مضمر يتصل بموقف أو بشخصية فى النص الذى يتضمن الإحالة أهم مما يفترضه القارئ لولا وجود الإحالة، وقد يكون ذا أهمية موضوعية فى تفسير النص بصفة عامة. وقد اهتم النقد الأدبى اهتمامًا كبيرًا

بوظيفة تدعيم الموضوع المذكورة، وتتضمن نصوص الأدب المعتمد أمثلة ممتازة لا تحصى لها، كما تتجلى هذه الوظيفة فى اختيار العناوين الإحالية للكتابات الصحفية وكذلك للأعمال الأدبية والبحثية. ولنقتصر على ضرب مثلين فقط من استعمال الإحالات فى البحوث العلمية، الأول عنوان كتاب يقول: المرأة المخبولة فى غرفة السطح: الكاتبات ومخيلة القرن التاسع عشر (جلبرت وجوبار ١٩٨٤) والثانى عنوان كتاب آخر يقول: ألست امرأة؟ النساء السوداوات والمذهب النسوى (هوكس ١٩٨٢).

وإيضاحًا للاستعمال الموضوعى للإحالات فى القصص الأخف وزنًا مما يكثر النظر فيه عند التحليل الأدبى للإحالات، ننظر الآن فى مقتطف من رواية بوليسية، حيث تُستخدم الإحالات فى النص لإضفاء أهمية على قصة قتل سائق شاحنة ذى ميول إجرامية، وللتدليل على أن موقفه تجاه الحياة وصداقته بأحد رفقاء طفولته يمكن النظر إليهما فى إطار أقل بشاعة مما تسمح به الحقائق المجردة فيما يبدو. والفقرة التالية توضح أن المؤلفة كانت تقصد إلى الخروج بهذا التفسير (وربما يكون مثل تلك الشروح السافرة سببًا فى جعل تحقيق خطتها أقل إرضاءً لذائقتنا من الزاوية الأدبية، أى إن تأثير روايتها ربما ازداد لو أنها اختارت مدخلًا أقل وضوحًا، ولكننا لا نستطيع أن نعرف حقيقة تصورها لقرائها). فأما الأرملة الشابة التى تركها القتيل فتبكى أثناء استعمالها القوالب اللفظية المألوفة فى حديثها، فهى شابة عادية، قائلة:

> كنا نخرج معًا دائمًا. كنا كما تقول لا ننفصل... كان زوجًا لا مثيل له بين مليون زوج، رجل حنون صالح، ورائع مع أصدقائه. اسأل أى أحد اسأل جـاك... كان واحدًا فى المليون! (رينديل ١٩٨١، ص ٨٩).

وأما الضابط الكبير الذى توجه إليه هذه الكلمات، فيسمع أصداء نَعْيٍ عَبَّرَ عنه شاعر بألفاظ ذات بلاغة أكبر؛ إذ تستمر الفقرة بإحالة شيكسبيرية (والتأكيد هنا وفى الأمثلة التالية مضاف):

لَقَدْ ذَوَى إِكْلِيلُ غَارِ الحَرْبِ بَلْ هَوَى عِمَادُ كُلِّ جُنْدِى... وقال ويكسفورد فى نفسه: من الغريب أن تخطر لك صور الجنود والمعارك عندما تنظر إلى تشارلى هاتون. هل كان ذلك لأن الحياة نفسها معركة وأن هاتون قد خاضها بأسلحة لا تقيم وزنًا للقيم، ففاز بغنائم هائلة وعاد إلى الوطن ولحنُ أغنية ما على شفتيه؟ (ريندل ١٩٨١ ص ١٩٨٩)

وتؤكد الصفحات القليلة الأخيرة من الرواية صورة الجندى، إذ تتحطم قطعة شطرنج (فارس) [وهى توازى 'الحصان' فى الشطرنج العربى] الذى يرمز إلى تشارلى. ومن باب تلخيص موضوع الصداقة، نجد إحالة أيضًا إلى قصة داوود ويوناثان فى الصفحة قبل الأخيرة حيث يُنظر إلى القتيل من أعين أصدقائه:

هل تعرَّف [تشارلى] على نفسه قائدًا لذلك الجيش الأحمر [من قطع الشطرنج]؟ فقتل الفلسطينيون يوناثان... كيف تهاوى الأبطال وفنيت عدة القتال؟!

(ريندل ١٩٨١ ص ١٨٤)

وتوجد على المستوى اللفظى إشارات تدعم هذه الإحالات مثل تعبير الجنود المرتزقة (ص ٨٩، ١٨٥) وعبارة رفقاء السلاح (ص ١٨٥). وهكذا فإن الإحالات والصور الشعرية ترشد القارئ القدير إلى تفسير معين على المستوى العام.

ومع ذلك فقد تكون إحالة واحدة ذات أهمية موضوعية:

كان أسلوب وثوبها إلى الرصيف بأرجلها الطويلة وخطواتها الواسعة يشى بمرارة خاصة، وكان فى موقفها شىء ذكرنى بلوحة شاهدتها عن طرد آدم وحواء من الجنة، إذ لم يخفف من طابع العجلة إلا مشاركتها المصير نفسه. (جودوين ١٩٨٥ ص ٤٣).

والمقارنة بين الزوجين الهرمين وبين آدم وحواء فى لوحة تصور طردهما من الجنة تدعم الإلماح المتكرر فى النص بأن الزوجين يعيشان فى نوع من المنفى الذى قد يكون من اختيارهما.

وقد تتضمن النصوص الصحفية إحالات جادة إلى حد بعيد وترمى إلى تكثيف المشاعر، وربما كان ذلك يشبه الاستعمال الموضوعى للإحالات فى النصوص الأدبية. وعادة ما تكون هذه الإحالات فى بداية النصوص أو فى نهايتها من أجل زيادة التأكيد. وقد نشرت إحدى الصحف مقالا يمتدح شجاعة أم تعرض ابنها للسحل، فانطلقت تطلب تحقيق العدالة، متنفعًا بمثل هذا الاستعمال للإحالات. ويقدم النص الأم أوّلًا بإحالة إلى الكتاب المقدس تتلوها إحالة أدبية، إذ يقارن بطولتها بالنظرة التقليدية إلى الأبطال:

> بعض الأبطال لا يتميزون بالسرعة أو القوة، وهم لا يشبهون السير لانسلوت. وهذه البطلة عجوز مرهقة وسمينة... (إيفنز ١٩٨٨)

وأما الجريمة نفسها فتوصف بإحالة توضح أنها كانت جريمة عنصرية:

> وجدوا جسده يتدلى من الشجرة مثل ثمرة غريبة فى صباح يوم بارد فى ميناء موبايل فى مارس ١٩٨١. كان غلامًا يافعًا أسود فى التاسعة عشرة من عمره يدعى مايكل دونالد، وكان يتسم بالخجل خارج أسرته، ويدرس فى المعهد الفنى بالولاية، ويعمل نصف الوقت فى صحيفة محلية. (إيفنز ١٩٨٨)

وقد كتب أحد العلماء مقالًا يخاطب فيه مجتمع العلماء ويعرب فيه عن مشاعر أقل وضوحًا بشأن محنة البوسنة وكرواتيا فى أوائل التسعينيات، واختتمه بإحالة تاريخية (يكسوها بغلالة شفافة من الرجوع إلى مصدر علمى) وتُحمِّل الغرب جانبًا من المسؤولية عن تلك الأحداث قائلًا:

أقول لمن لا يحيطون بنظرية المساواة فى استحقاق العقاب إنها نشأت على يدى نيـفـيل تشيمبرلين ونشرت فى ميونيخ عام ١٩٣٨. (پـراڤـديتش ١٩٩٢).

وقد تقوم إحالة ما بتلخيص فحوى إحدى المقالات، إذ نشرت إحدى الصحف افتتاحية تنتقد فيها مديرى الشركات الذين يرفعون مرتباتهم ويحضون العمال على أن يمارسوا ضبط النفس فى المطالبة برفع أجورهم، واختتمتها قائلة:

وكلما زاد ما يتقاضونه زاد فيما يبدو ما يريدونه، ولا عجب إذن أن مناشدتهم بضبط النفس قد وقعت على أرض صخرية. وإذا كان من شأن الذهب أن يصدأ، فماذا يكون من أمر الحديد؟ (الجارديان، ١٩٨٩)

كما توجد شواهد تتناقلها الألسن عن استخدام الإحالات فى الحياة الواقعية باعتبارها آخر كلمات يقولها المرء قبل الخروج من 'مسرح الحياة'، وربما كانت تدعم الصورة المسرحية للدنيا:

يُروى أن أول مخرج [لمسرحية پيتر پان]، رجل المسرح الأمريكى تشارلز فرومان، الذى قُتل عندما أغرقت السفينة لوسيتانيا، هتف عندما شاهد السفينة تهوى إلى القاع قائلًا "ما الموت إلا مغامرة هائلة إلى حد بعيد!" وهى الكلمات التى يختتم بها پيتر الفصل الثالث من المسرحية.

(لورى ١٩٩٠، ص ١٣١-١٣٢)

الفكاهة فى الإحالات

وعلى العكس من ذلك قد تُستخدم الإحالات بأسلوب المحاكاة الساخرة أو التورية الساخرة للتقليل من أهمية موقف ما أو شخصية ما. وقد أقام باختين (١٩٨٨ ص ١٤٧) حجة مقنعة على أن المحاكاة الساخرة قد فقدت بعض مكانتها فى الأدب الحديث لأننا لم يعد لدينا الكثير من الكتابات المقدسة. ويوحى ذلك لى بأن بعض الإحالات قد تمثل محاكاة ساخرة للأدب الذى يتعلمه التلاميذ فى المدارس أى "ذلك الترتيب الهرمى المعقد، ذو الطبقات المتعددة، من الأحاديث والأشكال والصور والأساليب" (باختين ١٩٨٨ ص ١٤٧) فى الكتب المقررة عليهم. ويختلف هذا الأدب عن اللهجات الخاصة لهؤلاء، ومن ثم فقد يراود كثير منهم إغراء السخرية من ذكريات قاعة الدرس، ومن المعتاد أن يواجه القارئ العام الأدب المعقد للمرة الأولى فى قاعة الدرس.

والمحاكاة الساخرة على المستوى العام تعنى كون النص كله محاكاة لنص آخر، فإذا وجدت عناصر محاكاة ساخرة على المستوى الخاص فإنها عادة ما تستغل الشعر الذى كثيرًا ما تتضمنه كتب المنتخبات (من الأعمال الأدبية 'المعتمدة'):

> صعدنا ربوة شديدة الانحدار، وكان مدفن الكنيسة عند القمة، زاخرًا بالمعتاد فى هذه المدافن، مثل الدبق اللزج اللازم لصيد الطيور، والأزهار الصناعية، والكلأ الطويل، وشواهد القبور الحجرية المتأرجحة. وكان الأجداد السذج يرقدون تحت الشواهد ذات الكلمات المنقوشة التى تنتمى لمنتخبات الشعر الفكاهى. كانت تلك ستوك پوچز حقًا. (مودى، ١٩٨٥ ص ٤٠)

خطر لها أن تذهب لطلب النجدة. ولكن ذلك قد يزيد من الخطر الذى تتعرض إيمرالد له. كان الأمر يتوقف عليها. إنها لم تنقذ كندول. ولكنها سوف تنقذ إيمرالد. على نحو ما. وقالت فى نفسها 'ليست روحى روح رعديد'. ثم عادت أدراجها صاعدة الدرب المظلم. (مودى، ١٩٨٥ ص ٢١٦)

ولكن المثال الثانى يخلط بين الهزل والجد ما دامت الشخصية تواجه خطرًا حقيقيًا على روحها وتقرر رغم ذلك ألا تهرب.

ويناقش كتاب ناش (١٩٨٥ ص ٤٥-٤٦) بعض نماذج المحاكاة الساخرة فى الإحالات المستخدمة فى الإعلانات (وهى النوع الذى لا تشمله مادة دراستى) قائلًا: "إن الشعارات الإعلانية تتضمن أشكال اللماحية الجديدة، التى يتذوقها واضعها ويحرفها ويعيد تشكيلها بأسلوب يشبه التلاعب اللفظى بالتوريات الشائعة فى العصر الإليزابيثى". ولا شك أن معظم القراء العاديين أكثر إحاطة بالإعلانات منهم بالنصوص الأدبية المعتمدة، وهو ما يجعل من الإعلانات مادة أولية جذابة للتلاعب اللفظى.

وكثيرًا ما تتضمن الانتقادات السياسية فى الصحف 'بُهارات' من الإحالات الساخرة، تعتمد أحيانًا على إبدال لفظ بآخر، وما يشبه ذلك من التعديلات. بل إن ويلس (١٩٨٩ ص ٦٣-٦٩) يرى أن 'الطابع العدوانى' من الأبعاد الخاصة لهذه الإحالات، إلى جانب التأكيد والسخرية.[٤] انظر مثلًا:

فى [كويل] جانب من جوانب ريتشارد نيكسون، فهو يحول سؤالًا مشروعًا عن خدمته فى الحرس الوطنى إلى هجوم على الصحافة، ويتحدث عن خدمته فى 'الاحتياطى' جالسًا أمام الآلة الكاتبة كما لو كان قضى

الشتاء فى ڤالى ڤورچ... وكان دفاعه عن الخدمة فى الحرس الوطنى خطبة طويلة بصحبة [الكلب] تشيكرز. ترى هل سيسرع بتقديم كلب إلينا؟

(كوهن ١٩٨٨)

وقد يجد أهل السياسة أيضًا أن شعاراتهم تستخدم ضدهم، إذ لم يسمح لـچورج بوش أن ينسى دعوة الناس إلى قراءة شفتيه:

سخرت الأسواق سخرية شاملة من ميزانية الولايات المتحدة، وذلك أساسًا لأن مستر بوش قد قرأ شفتيه قراءة بالغة الدقة. لا ضرائب جديدة، وتجميد الإنفاق العسكرى، وزيادة متواضعة فى الإنفاق على التعليم والتشرد، وسوء استعمال المخدرات.

(الجارديان ويكلى، ١٩٨٩)

اقرؤوا بخوف شفتى (مجلة تايم ١٩٨٩)

شفتاه تقول لا. وعيناه – ومساعدوه – يقولون ربما. (جلكمان ١٩٨٩)

ولكن الإحالة أصبحت تستخدم فى حالات أخرى وتشير إلى ساسة آخرين أيضًا:

"لن تعود الساحة السياسية فى أمريكا إلى ما كانت عليه يومًا ما إطلاقًا... فأما الساسة الذين يعارضون الاختيار فنقول لهم اقرؤوا شفاهنا. انتزعوا حقوقنا. افقدوا وظائفكم". (كارلسون، ١٩٨٩)

ومن غير المحتمل أن التصورات الموضوعة لبوش باعتباره چورج الألطف والأكثر حنانًا (والتى تتضمن الإحالة إلى إحدى خطبه أثناء حملته الانتخابية فى ١٩٨٨) قد تقبلها الناس بمعناها السطحى، بل الأرجح أن معظم القراء وجدوا فيها عكس المعنى الظاهر.

وقد يكون من المفيد فى هذا الصدد أن نلقى نظرة عابرة على تقنيات الإحالات الفكهة. ويشير كل من ناش (١٩٨٥ ص ١٦٤ وما بعدها) وويلس (١٩٨٩ ص ٤٩) إلى استعمال 'الأطر' فى التلاعب اللفظى. والإطار مجموعة من الكلمات التى يقبلها مجتمع لغة من اللغات باعتبارها أمثلة للمادة اللغوية السابقة التشكيل. وقد يكون تعديل الإطار مرتبطًا بحالة معينة أو تعديلًا لفظيًّا. فإذا لم يكن الإطار قد تعرض لتعديل يذكر، أو لم يتعرض لأى تعديل، فإن تأثيره (الضحك أو الدهشة أو الصدمة إلى آخره) قد يرجع إلى التناقض ما بين الكلمات المستعارة وبين ظلال معانيها فى السياق الإحالى، على نحو ما يتضح فى الأمثلة التالية. ففى المثال الأول نرى لصًّا خياليًّا يدافع عن نفسه بالكلمات التى قالها ريتشارد نيكسون أثناء فضيحة ووترجيت:

> أرسلونى لتفتيش المكان. هذا عملى. لست محتالًا. هذا عملى. لا يجب عليكم أن تطلقوا الرصاص علىَّ. (كننجهام ١٩٨٧ ص ١٢٢)

وفى المثال الثانى نجد زوجًا وزوجته فى الفراش بعد أن تصالحا، وعندها تسمع الزوجة حماتها 'صاعدة على السلم بخطوات ثقيلة' وهى تهتف قائلة:

> "ألكسندر! أين أنت؟ ألم تسمع ندائى؟"

> وتهمس سارة لزوجها قائلة "يتردد هديل اليمام فى أرضنا! هيا! فلنختبئ تحت أغطية الفراش" (ماكلاود ١٩٨٠ ص ١٠٨)

وإذا كان من شأن الزوجين استدعاء كلمات نشيد الإنشاد للإشارة إلى حالهما فمن غير المحتمل أن يذكرهما صوت الحماة بهديل اليمام. ففى إطار تعديل الموقف يجوز أن يتحول ما كان مقصده شاعريًا أو جادًا فى النص المحال إليه إلى محاكاة ساخرة أو يتصف بالتفاهة فى النص الذى يتضمن الإحالة.

وقد يتخذ التعديل اللفظى فى الإطار صورة الإبدال حيث تحل لفظة أخرى محل اللفظة الرئيسية المتوقعة. وفى الأمثلة التالية يرد الإطار أولًا، والكلمة الرئيسية بين قوسين مربعين، ويتلوه مثال أصلى للتعديل، فى نصوص صحفية منشورة (١٩٨٠-١٩٨٩). وعادة ما يكون الإبدال مرتبطًا بالسياق بحيث يمكن للإطار المشهور أن ينشئ أى عدد من التنويعات. ولكن بناء الجملة فى الإطار لا يتغير إلا تغيرًا طفيفًا حتى لا يفقد القراء القدرة على التعرف عليه:

من [ثمارهم] تعرفونهم. (إنجيل متى ٧/ ٢٠)

من إعلاناتهم تعرفونهم.

فيحولون [سيوفهم] إلى [محاريث] (إشعياء ٢/ ٤)

. يجمعون اللدائن: فيحولون صوانى الكافتيريا إلى أصص للزهور.

إن الذين يلجأون إلى السيف، بالسيف يهلكون! (إنجيل متى ٢٦/ ٥٢)(٥)

أريد أن ألجأ إلى السيف، لكننى لم أقل إننى أريد أن أهلك به.

من لجأ إلى الكلمة هلك بالسيف.

من يلجأ إلى بيت القصيد يهلك ببيت القصيد.

من يلجأ إلى حيلة الإجراءات، عليه أن يقبل أن يهلك بها...

والتعرف على الإطار يتيح للمتلقى أن يسترجع الصيغة الأصلية ويلاحظ التضاد الذى تحقق. ولكن التعديلات داخل الإطار أحيانًا ما تتسم بطابع آلى لا يسمح فى جميع الحالات بتحقيق متعة التداعى التى قد تنشأ من التحويرات فى الموقف. فالإطار المشهور:

يوجد ركن فى حقل [أجنبى] هو [انجلترا] إلى الأبد.

يمكن تغييره بالإبدال اللفظى مثلًا إلى ما يلى:

يوجد جزء ما من حقل رومانى يظل إلى الأبد مِلْكًا لموسولينى.

وأما فى المقتطف التالى فالكلمات لا تتغير، ولكن الموقف يختلف اختلافًا شاسعًا ولا شك فى أنه يتضمن فكاهة أكبر بسبب التناقض (وعنصر البذاءة) فى الموقف:

نظرًا لوجود جبل من المشمش فى السوق الأوروبية المشتركة لم يكن أحد قد أدرك وجوده حتى الآن، فقد تبول الطفل، ومعنى هذا أن الطفل يجلس على 'القصرية'، وأننى أجرى. والنتيجة أن هذه البطاقة البريدية كتبت فى ظل سحابة مطيرة تشكلت من 'الحفاضات' التى تحترق فى حقل أجنبى هو انجلترا إلى الأبد. (تويدى، ١٩٨٣ ص ٩٢)

ولكن بعض الإحالات الفكهة لا تستعمل أية أطر، ومن الممكن الإفصاح عن الصلات بين النص المحال إليه والنص الموحى به، ففى رواية كنج (١٩٩١) يقدم لنا الكاتب إحدى الشخصيات فى صورة رجل يعيش فى العالم الخيالى لكاتب آخر، وهو "إد ماكبين". وتوصف هذه الشخصية بأنها من زملاء 'ستيف كاريلا' الشرطى فى القسم رقم ٨٧:

> كان ابن نيويورك هو إدوارد م. نوريس، الذى يحمل رتبة الملازم فى فرقة المباحث فى منطقة 'بيج أپـل'، بالقسم ٨٧. كانت هذه أول عطلة حقيقية له منذ خمس سنوات. كان... يعتزم أن يخبر 'ستيـڤ كاريلا' اللعين والناقم على الدنيا أنك تستطيع اصطحاب زوجتك وأطفالك فى السيارة إلى مكان ما والاستمتاع بالوقت. (كنج، ١٩٩١ ص ٦٨)

ويرجع التأثير هنا إلى ما يلاحظه القارئ من الربط غير المعتاد بين العالمين الخياليين.

وأحيانًا تكون الإحالة الفكهة مشفرة ، إن صح هذا التعبير، بحيث يتولى القراء فك شفرتها، من دون وجود إطار أو ربط صريح بين النصين:

> انطلقت تسير فى شارع جانبى نحو الشاطئ. وسار 'يومان' بجوارها وهو يؤرجح حقيبته. وكان الشارع يؤدى إلى ربوة غير مرتفعة تُخفى البحر وراءها، ولكنها تعلم علم اليقين أنه موجود، إذ كانت تستطيع الاستماع إلى أصوات التهامه للشاطىء التى تشبه المضغ واللعاب السائل. كان البحر مستعدًّا للطم أى غبى يدعى الفطنة ويلبس تاجًا على رأسه ويجلس على كرسى، ناشدًا بعض المواجهة المباشرة. (مودى، ١٩٨٤ ص ٩)

ويمكن لتصوير البحر فى صورة شخص، والربط بين الغبى الذى يدعى الفطنة ويلبس تاجًا ويجلس على كرسى وبين صورة ملك جالس على العرش، أن يثير ذكريات القصة التى تُروى عن 'كانوت' الملك الدانمركى الذى حكم إنجلترا فى القرن الحادى عشر، والذى أمر الأمواج بالتراجع. والقصة شهيرة فى بريطانيا (وطبقًا لما يقوله أحد من أجابوا على أسئلتى من البريطانيين "فإنها معروفة لأى تلميذ بريطانى فى المدرسة الابتدائية") وأما القراء الذين لم ينشأوا فى بريطانيا فسوف يجدون صعوبة أكبر فى حلها[٦].

(الواقع أن مواجهة البحر لا تنقل نقلًا كاملًا الدرس الذى يقال إن 'كانوت' أراد أن يعلمه للناس: "اعترفوا بمدى تفاهة وعبث سلطان ملك من ملوك الأرض إذا قورن بقوة 'الجبار' الذى يتحكم فى عناصر الطبيعة" [قصة الشعب البريطانى، د. ت. ص ٣٨، وانظر أيضًا الرسم التوضيحى فى تلك الصفحة].)

والفكاهة النابعة من الإحالة مجال واحد وحسب من ساحة عريضة جديرة ببحث مستقل (انظر مثلا ناش [١٩٨٥] وريدفيرن [١٩٨٤] وديلاباستيتا [١٩٩٦]). وأقتصر أنا هنا على ملاحظات موجزة وبعض الأمثلة فقط. وأناقش المزيد من الأمثلة التوضيحية للإحالات الفكهة فى الأقسام التالية.

استعمال الإحالات فى رسم الشخصيات

كثيرًا ما تكون الإحالات أدوات تساعد الكاتب بسرعة وإيجاز على رسم الشخصية. فالشخوص الذين يستخدمون الإحالة يبدون متعلمين مثقفين وسريعى البديهة، وإحالاتهم تتجلى فيها اهتماماتهم، مثلما نرى شخصية رئيسية توصف بأن صاحبها أستاذ "ذو سمعة ثابتة فى ميدان أدب الأطفال الذى ما فتئ يتسع" (لورى ١٩٨٦ ص١) إذ يكثر الإحالة إلى لويس كارول وغيره من كتاب الأطفال الراسخين. وأما الشخوص السذج أو الجهلة فهم لا يدركون معنى الإحالات حين يسمعونها، وإذا استخدموا أية حالات كانت قديمة بالية. ويمكن استعمال الإحالة فى رسم الشخصيات على المستويين العام والخاص، ويتوقف ذلك مثلًا على استعمال الإحالة (أو سلسلة من الإحالات) التى قد تلقى الضوء على الشخصية الرئيسية، وقد تقتصر على ظهور شخصية ثانوية مرة واحدة. ولا يختلف استعمال سلسلة من الإحالات على المستوى العام فى رسم الشخصية اختلافًا كبيرًا عن استعمالها لتقديم الموضوعات:

”قالت كلما رسم لى خيالى أسلوب إنقاذى بصورة ما، لم يكن ذلك قط على أيدى الشرطة، بل على يديك أنت دائمًا... وكنت تنقذنى بالطريقة التى أتوقعها. إذ كنت تقتحم الباب وتطلق الرصاص على شخصين ثم تحملنى وتخرج بى. طرزان ملك القردة. (پـاركر، ١٩٨٧ أ ص ٢١٩)

قد يكون التشبيه المحذوف للمخبر السرى الذى يسمع هذه الكلمات، واسمه سپـنسر، بطرزان موحيًا بالقوة البدنية وحسب، وإذا كان القارئ يركز على الصراع حول السيطرة الذى نراه فى العلاقة بين سپـنسر وبين المتحدثة، راشيل، وهى الداعية النسوية المختطفة التى أنقذها لتوه، فسوف يكون لتفسير هذه الملاحظة مغزاه. ويمكن تفسيرها بأنها تعبير عن رفضها المتكرر لأساليب العنف البدنى، أو اعتذار مُقَنَّع عن ذلك الرفض، بعد أن ثبت الآن عجز راشيل وحاجتها إلى الإنقاذ بوسيلة عنيفة، أو من الممكن أن تمثل الإحالة أسلوب راشيل فى محاولتها استعادة توازنها واستقلالها، بعد تجربتها المريرة، والعودة إلى عادتها السابقة فى الحط من شأن سپـنسر ومن جميع الرجال الذين يستخدمون العنف. ولكننا إذا نظرنا فى جميع الإحالات الأخرى المرتبطة بسپـنسر فى النص، أمكن لنا أن نخرج بقراءة بديلة. ولنا أن نلخص ظلال المعانى المتصلة بطرزان تلخيصًا ساذجًا يقول: إنها تتضمن الحركة الجسدية والشجاعة والقوة والمباشرة ومساندة العدالة. وهذه الخصائص فى الواقع تمثل جانبًا من ظلال المعانى للإحالات الأخرى المستعملة فى وصف سپـنسر إما من جانب حبيبته سوزان، أو من جانب راشيل، وكل منهما تزعم أنه يرى نفسه فارسًا يمتطى صهوة جواد أبيض (پـاركر ١٩٨٧ أ):

قالت سوزان ”ما لن يقوله، بل ربما ما لن يعترف به حتى لنفسه، هو أنه يريد أن يصبح مثل السير جاوين. ولكنه ولد بعده بخمسمائة سنة...“

وقال سـبنسر "بل ستمائة سنة" (ص ٢٩)

"أَفْتَرِضُ أنك تظن أنك نوع من الرجال مثل السير جالاهاد، فأردت أن تحمى سمعتك الطيبة حين وجهت لكمة إلى ذلك المسكين المتحيز ضد المرأة فى المكتبة. ولكنك فشلت. لم تكن إلا بلطجيًّا أحمق... (ص ٤٩)

"ينحصر عملك فى الحفاظ على حياتى، لا فى ممارسة أوهام كونك الملك آرثر". (ص ٨٥)

قالت سوزان "إذا أردت أ ن تعطينى ملابسك القديمة، فسوف أضعها لك فى الغسيل. السير لانسلوت اليوم لديه وسائل الراحة العصرية كلها" (ص ٢١٢)[٧]

وأما سـبنسر نفسه فلا يوافق أو يعترض على ما ينسب إليه. وعندما يستخدم إحالات مقارنة إلى نفسه فإنه يلتزم بمستوى الهزل حول ما يتحقق فيه من الأدوار النموذجية الحديثة:

"أُعطيتُ [اسم والدى]. سـبنسر. لم يكن لدىَّ خيار. لم أستطع أن أقول إننى أُفضِّلُ اسم سـبيد. ليت اسمى كان صمويل سـبيد، ويا له من اسم رائع! ولكن لا. كُتِبَ علىَّ أن أحمل اسم شاعر إنجليزى. هل تعرف ما كتبه سـبنسر" (ص ٣٢)

فى الخامسة كنت كتبتُ سبع صفحات من المذكرات، وبدأت أشعر بالحول فى عينى. لو لم أكن شديد البأس لفكرت فى شراء نظارات للقراءة. ترى ما

كان يمكن أن يكون شكل همفرى بوجارت لو كان يلبس نظارات. إنه ينظر إليك، بأربعة أعين. (ص ١٢٨)

وهكذا فإن على القارئ أن يقرر مدى الأهمية التى يوليها لما يستغرق فيه المتحدث من صور الملك آرثر الخيالية. ويمكن للقارئ الذى يحب أن يشهد انتصار الأخيار على الأشرار أن يقرأ النص لما فيه من أحداث وحسب، كما يمكن أن يقرأ النص (وربما يزداد وضوح هذا عند قراءة عدد من الروايات التى تتناول شخصية سپنسر باعتبارها مسلسلًا متصلًا) باعتباره حلقة من حلقات نشدان التوفيق بين المتناقضات فى حياة سپنسر، وهى النابعة من المثل العليا القروسطية التى وضعها لنفسه، وكفاحه اليومى ضد المجرمين فى جو أمريكى حديث، وكذلك مشكلاته مع الحب والثقة فى علاقته بسوزان، المرأة المحترفة المستقلة. وهذه القراءة الرومانسية إلى حد ما تعتمد على وجود الإحالات، ولكن تدعمها التعليقات السافرة فى الحوار فى مسلسل سپنسر، وانظر مثلًا ما يلى:

قال پول "هذا يجعلك أفضل من الرجال الآخرين... ولكنه يحبسك أيضًا. إذ تصبح أسير نعرة الرجولة. الشرف، والالتزام، والولاء المطلق، والأسطورة كلها" (پاركر ١٩٨٧ ب، ص ١٦٠)

ابتسمت سوزان لى ببطء قائلة "أليس هذا هو الواقع حقًا؟ إنك واحد من بين ثلاثة أو أربعة من المحتالين الرومانسيين فى العالم..." (پاركر ١٩٩٠ ص ٦٨)

ولكن بعض الإحالات لا تقتضى مثل هذا النظر فى السياق الطويل، إذ نصادف مشاهد قصيرة تتركز فيها فجأة صور الشخصيات باستخدام الإحالة فى السرد أو فى الحوار:

قالت مونيكا "الغداء جاهز يا أمى"، حين ظهرت فجأة عند الباب وقد بدا عليها القلق.

وقال الأب بينجر "آه! هذه ابنتنا مَرْثَا الصالحة".

ونهض مع السيدة بيلتين فدخلا المنزل ببطء، كأنما كانا يدركان أنهما قد اختارا النصيب الأفضل. (پيم، ١٩٧٩ ص ١٤٤)

وقد كان يمكن القول بأن مخاطبة كاهن لفتاة كدحت لتعد له طعام الغداء باسم مَرْثَا، وهو الذى يحيلنا إلى الكتاب المقدس، تعبير مخلص عن الامتنان، لولا العبارة الإحالية التى يوردها القاص بعد ذلك، وهى التى تصور موقف الكاهن المتعالى بنبرة ساخرة.

الإحالات باعتبارها مؤشرات للعلاقات بين الأشخاص

يمكن زيادة إيضاح العلاقات بين الشخوص باستعمال الإحالات فى الحوار، وهى الوظيفة التى سوف أناقشها ببعض التفصيل هنا لأنها متواترة فى النصوص القصصية، والتى إذا تجاهلها المترجم كان يخاطر بغموض علاقات بالغة الأهمية، فتفهُّم الحوار ما بين مرسل خيالى ومستقبِل خيالى يتطلب وعى القارئ بما يمكن أن يمثل محاولة للتسلط أو السيطرة بين الشخصيات. ويقول ناش (١٩٨٥ ص ٧٤): إن الإحالات تمثل "وسيلة لإثبات السلطة"، إذ يربطها بالعقيدة الفولكلورية التى تقول: إن معرفة اسم سرى تعنى اكتساب السلطة (ص ١٤٦). وكثيرًا ما تُبرز النصوص التى فحصناها موقف صاحب الإحالة. وقد يستمد هيمنته من تفوق ذكائه أو تعليمه، أو – فى بعض الحالات – تفوق قدرته على التحكم فى نفسه (أى عدم اندماجه العاطفى، بخلاف من يستقبل الإحالة)[٨].

وفى المثال التالى تستخدم متحدثة إحدى الإحالات باعتبارها قالبًا لغويًّا، ولكن التى تشاركها المحادثة، واسمها كيت، أستاذة فى اللغة الإنجليزية، ومن ثم تلتقط خيط الإحالة وتناقش معنى العبارة فى سياقها التاريخى، وهو ما يجعل المتحدثة الأولى تشعر بالحيرة والارتباك:

وقالت جلاديس جديس "يعنى!" وهى ترشف مشروب 'الشرى' (فهى كما أوضحت لا تشرب الخمر ذات التأثير القوى) وأضافت قائلة "كنت أتصور أن 'تيد' يبدى تسامحًا أكثر مما ينبغى إزاء من يهاجمون الشباب. ولكن الشباب هو الجنة عينها. ألم يقل أحد هذه العبارة؟"

ولما كانت جلاديس قد سكتت فى انتظار إجابة، فيما يبدو، فقد ردت كيت قائلة "نعم، ولكن شبابنا الراحل ذو علاقة فيما يبدو بالأمر، وعندها تصبح المسألة قضية تذكر العيش فى الجنة، قضية الحنين إلى الماضى، فالحنين صديق قديم. وعندما شارك بايرون فى القتال أثناء الثورة، كان فى الرابعة والثلاثين من عمره، وكان يتصور أنه قد وصل فى تلك السن إلى حافة جفاف الكهولة، ووخط الشيب شعره. ولم يُكتب له أن يصبح شيخًا حقًّا حتى يتحدث عن الشباب، على عكس وردزورث".

وبدت الحيرة على وجه جلاديس، وقالت "لا أستطيع فعلًا أن أفهمك. ما علاقة وردزورث وبايرون بالأمر؟ المسألة ببساطة هى أن الشباب أفضل من الشيخوخة. وكنت أتصور أن ذلك واضح".

كانت كيت تحاول جاهدة ألا تلوم الرجال على مواقف زوجاتهم، لكن نادرًا ما كانت توفق فى ذلك. (كروس ١٩٨٥ ص ١١٣، والتأكيد لكلمة الراحل فى الأصل).

وكيت هنا تمسك بزمام السلطة إلى حد بعيد إذ تشعر بتفوقها الفكرى على جلاديس لأنها تعرف، على عكس جلاديس، السياق الذى كتب وردزورث هذه الكلمات أصلًا فيه(٩). ولكن الحذلقة الفكرية التى تبديها كيت تفقدها، على الأرجح، تعاطف الكثير من القراء.

وتبين النصوص قيد الدرس أن بعض من يتلقون الإحالات يدركون جانب التلاعب بالسلطة فيها، ويفسرون استخدام الإحالة فى الحوار بأنها محاولة من جانب المتكلم لإبهار سامعه، ومن ثم فإن متلقى الإحالة يسرع باستكمالها أو بتسمية المصدر:

قال "اتركى الشوكران السام بجوار فراشى فقط، وسوف أعرف ما أفعل به" ثم تحدث قليلًا باليونانية.

"ماذا؟"

"قلت إننا ندين بديك إلى اسكولاپيوس"

"أنت وسقراط؟ هه؟" (مودى، ١٩٨٥، ص ١٧١)

"نعم، كدت أتصور أن إيجل هاوس مكاننا الخاص"

فقالت ڤيولا "مثل القبر"

وأضافت دولسى التى أدركت الإحالة "نعم. حيث لا يتعانق أحد"

(پيم، ١٩٧٩، ص ١٩٩)

وأحيانًا لا يزيد رد الفعل عن حركة محدودة، كضحكة أو صوت مبهم، ربما بعد بضع ثوان من التفكير اللازم لإقامة الصلة:

"كنت أبحث عن تاكسى وحسب".

ويحدق مامبسون عبر الرصيف الخالى الذى ينهمر فوقه المطر وتنتشر فيه الأضواء، ثم يقول "لا يبدو لى أى تاكسى هنا".

وتمكنت من رسم ابتسامة اعتذار موجز على شفتيها قائلة: "لا! الظاهر أنها تتحول جميعًا إلى يقطين عند منتصف الليل".

"هه؟ أو! ها ها! اسمعى.. لك أن تركبى الحافلة معنا..."

(لورى ١٩٨٦ ص ٢٢)

وكثيرًا ما يُصور عجز متلقى الإحالة عن إدراك معناها باعتباره علامة على الدونية الثقافية الاجتماعية، ويمكن أن يتضح جهله بمصدرها إما بإجابة يتعمد أن تكون محايدة، وهى التى لا يفوت إدراكها على قائل الإحالة

"دائمًا ما كنت أقول إنك الزوج الكامل".

وقال فى نفسه إن پـنيلوپـى نفسها كان ينبغى أن يغص حلقها بهذه العبارة المنافقة، فقال "يبدو لى أننا مرشحان للفوز بضلع الخنزير فى دانمو" فردت قائلة "هذا صحيح".

كان مقتنعًا بأنها لم تدرك معنى الإحالة. (آشفورد ١٩٨٦ ص ٥٣)

وإما بإجابة غير مناسبة:

"منذ عام أو عامين قُدِّمَ لنا رغيف فى الكنيسة. كان جميلًا [ولكنه] كان من الجص. ورأيت أن ذلك خطأ فادح. هل تستطيع إرسال رغيف من الجص إلى المستشفى؟"

"طبعًا لا. وإلا كان مثل من يطلب خبزًا فيُعْطَى حجرًا"

"هذا معناه يا آنسة مانرنج الحصول على الجص فقط.."

(پـيم ١٩٧٩ ص ٣٤)

ومن ناحية أخرى فإن طلب الإيضاح يصم الشخصية بالسذاجة:

"... إن لم تحرز تقدمًا فى كل دقيقة ملعونة أحسست بأنك تتراجع"

"مثل الملكة الحمراء"

وقال تشاك لها وعيناه حائرتان "نعم؟ أى ملكة تلك؟"

"الملكة فى قصة من خلال المرآة"

"فعلًا؟ لم أقرأ تلك القصة من قبل. ألا بد لى أن أقرأها؟"

(لورى ١٩٨٦ ص ١٦٨)

بل إن عدم تقديم إجابة قد يكون جزءًا من رسم الشخصية، فقد يعنى إما أن متلقى الإحالة لا يتمتع بالذكاء الكافى لإدراك نبرة الاحتقار فى استعمال الإحالة بل يفهمها فهمًا سطحيًا، وإما أن الإحالة قد أخرسته، أى إنه أدرك السباب وعجز أن يرد عليه ردًا من نوعه نفسه.

ومن حيث المصطلحات التى وُضعت لتحليل أشكال التفاعل فى الحياة الواقعية، يمكن القول بأن زعم صاحب الإحالة بأنه متفوق ثقافيًا واجتماعيًا كثيرًا ما يعتبر من 'الأفعال المحرجة' (براون وليـڤـنسون ١٩٨٧) من جانب متلقى الإحالة الذى قد يبالغ فى رد فعله دفاعًا عن نفسه ويتحدى صاحب الإحالة. وبعض مظاهر التهدئة

التى يلجأ إليها صاحب الإحالة توحى فيما يبدو بأن المؤلف قد اشتط به تمكنه من اللغة التى يستخدمها وأصبح عليه أن يقدم ذريعة تبرر كون الشخصية متبحرة فى العلم، مهما يبلغ ضعف هذه الذريعة، إذ نسمع شرطيًا يهتف قائلاً "اليقظة السرمدية ثمن الحرية" ثم يشرح ذلك قائلًا "ابنى يدرس التاريخ الأمريكى" (پاركر ١٩٨٧ أ ص ١٥٢). ويقول شخص آخر بعد الإحالة إلى قصة أليس فى بلاد العجائب "زوجتى معلمة لغة إنجليزية فى كولومبيا، ومعارفها تنضح علىّ" (كننجهام ١٩٨٧ ص ١٥٩) وفى المشاهد التى تكون ردود الفعل فيها على الإحالات غير مناسبة أو عدوانية، يبدو المؤلف فى صورة من يدعو القارئ إلى أن يصبح عضوًا فى جماعة خاصة من المثقفين الذين يقهقهون ساخرين من افتقار الآخرين إلى التعليم أو الثقافة الرفيعة، إذ إن تأثير رد الفعل غير المناسب فكاهى:

> لم تكد نانسى تصدق أن خطابًا قد أسعدها هذه السعادة كلها. "... لم تكن شيئًا فى أعيننا. لكل منا عالم أوحد. كل له عالم وهو عالم". قالت فى نفسها إن كلمة 'وهو' خطأ مطبعى، ولكن الفكرة خطرت لها"

(ريندل ١٩٧٠ ص ٨٥)

وبصفة عامة يمكن اعتبار كاتب الإحالات أو القارئ الذى يتذوقها من أعضاء جماعة خاصة، يُسعد القارئ الانضمام إليها. وتستند مثل هذه الجماعات الخاصة إلى المعرفة بنوع أدبى معين، والذين يقرؤون الروايات البوليسية، على سبيل المثال، يتذوقون الإحالات الخاصة بهذا النوع الأدبى، إن صح التعبير، كما رأينا فى المثال الذى سقناه من الكاتب كينج آنفًا.

ويبدو أن المشاركة فى التعرف على الإحالات تبعث على السرور فى التفاعل مع القصص الخيالى، خصوصًا الإحالات الأقل شيوعًا أو البالغة القصر أو التى تعرضت للتعديل الإبداعى (إذ تتحدى القارئ إلى حد يفوق غيرها) لأنها تؤكد "المعرفة المقصورة على الخاصة والمشاركة فى المواقف (براون وليـڤـنسون، ١٩٨٧، ص ٢٨، فى حديثهما عن التورية الساخرة ذات النماذج المسجلة). ومن شأن هذا أن يدفع إلى الضحك وألفاظ التعبير عن الود:

"أبيض أو أسود، لا أميز بينهما. فكلاهما منتن. هل هذا تعصب؟"

وقال كاريلا "بل إنه حتى لا يتسم بالمساواة والانفصال" فانفجر 'أولى' [أى أوليـڤـر] ضاحكًا وقال "إننى أحبكم! بل إننى أستمتع حقًّا بالعمل معكم يا شباب". (ماكيين ١٩٨٤ ص ١٩٠)[١٠]

وأما إقدام مستعمل الإحالة على إيضاحها من دون أن يطلب ذلك أحد فقد يواجه بالاعتراض باعتباره تعبيرًا عن التفوق، إذ يسرع متلقى الإحالة إلى مقاطعة المتحدث:

"هذا مقتطف من مسرحية ميكادو، إذ إن پـيتى سنج كان..."

وقلت بنبرة حادة "نحن نعرف مؤلفات جلبرت وساليـڤـان خير المعرفة. شكرًا" (بابسون ١٩٨٨ ص ٩٩)

ونجد فى المثالين التاليين أن الافتقار إلى جوانب معينة من التعليم الثقافى عند شخصيتين من شخصيات الرواية (وكل منهما طبيب) يتعرض للتعليق عليه من دون وجود أمثلة توضحه فى الحوار، ولكن المؤلف يشرح ذلك بنبرة تعاطف إذ يعزوه إلى الحرمان الذى كابداه فى طفولتهما:

ولكن ليونيل لم يكن قد قرأ أليس فى بلاد العجائب، بل لم يقرأ معظم قصص الأطفال وأشباه البالغين التى تشكل الخلفية الفكرية لها. وأما المادة التى كانت متاحة لقراءتها فى طفولته فكانت مثار خلاف إلى حد كبير.

(تيندول ١٩٨٣ ص ١٢٧)

كان أشد ما أثارنى وأدهشنى أنه لم يكن يعرف أهازيج الطفولة والقصص الخرافية. كان قد قرأ دوستويفسكى، وبروست، وقرأ أرسطو، وسوفوكليس باليونانية. وكان قد قرأ تشوسر وسبنسر... لكنه لم يكن يعرف هَمْتي دَمْتى، أو ميس مافيت الصغيرة، أو الدببة الثلاثة، أو ذات الرداء الأحمر، ولم يعرف قصة سندريلا إلا من خلال الأوبرا التى ألفها الموسيقى روسينى. كان يفتقر إلى النبرة الغنائية العذبة التى تتميز بها طفولتنا الأنجلوسكسونية، وهى ثقافة كاملة تزين أصابعها الخواتم وترن الخلاخيل فى كعابها، إذ قضى طفولته فى الأحياء الفقيرة حيث البالوعات العطنة والجرذان ودكاكين الرهون وومسات الشوارع والشتائم والأسهال البالية والسعال المتقطع والأقدام الباردة إلى حد التجمد، وحيث لا وجود لأمراء الأحلام، وكان ذلك بالفعل قَدَرَ الفقراء الحقيقيين فى السنوات التى انقضت ما بين الحرب العالمية الأولى والثانية. لم أكن قد أدركت من قبل مدى ما عاناه ذوو الفقر المدقع فى المدن من حرمان محتوم من فولكلور الطفولة الساذج

(سبارك ١٩٨٨، ص ١٧٨)

وفى كل من هاتين الحالين لا يظهر جانب التلاعب بالسلطة، فالشخصية ذات الخلفية السعيدة هى حبيبة الرجل:

كنت أغنى أهازيج الأطفال ليلًا لوليام، وأقص عليه القصص الخِرافية... كانت هذه جميعًا جزءًا من علاقتنا الغرامية. (سپارك ١٩٨٨، ص ١٧٨)

الاستعمال الإبداعى للإحالات والاستعمال النمطى لها

إذا درسنا استعمال الإحالات دراسة تاريخية فقد نكتشف تطورًا تفقد فيه الإحالة باطراد ما كانت ترمى إليه من استدعاء سياقات معينة وإحيائها. فكثرة تكرار هذه الإحالات تُفقدها ببطء جانبًا كبيرًا من قدرتها الإحالية فتذوى طاقتها وتتحول إلى تعبيرات نمطية أو مصطلحًا لغويًّا، وينتهى بها الأمر إلى فقدان كل ما كان يربطها بالسياق الأصلى وتغدو من مواد المعجم اللفظية.

واستعمال مثل هذه الإحالات اليوم يشير، فيما يبدو، وفى معظم الحالات، إلى أن كلمة معينة أو موضوعًا معينًا يرتبط فى ذهن الكاتب بعبارة كثر استماعه إليها، وهو يكررها دون أن يخطر له المعنى الذى كانت تستخدم فيه فى سياق مصدرها الأصلى. فإذا تأملنا العناوين الصحفية مثلًا وجدنا أن أى خبر عن أيرلندا، أو حتى عن شخص يحمل اسمًا أيرلنديًّا، قد يستخدم فى صياغته شكلًا من أشكال عبارة **العيون الأيرلندية باسمة**[١١]؛ والتحقيق الصحفى عن ممثلة عجوز تحب الحيوانات ولديها الكثير من الحيوانات المدللة يتخذ عنوانًا له يقول **الجميلة وحيواناتها الكثيرة**، من دون أدنى إيحاء بنشوء قصة غرامية بينها وبين أحدهم (أو ذلك ما أرجوه)؛ والتحقيق الصحفى عن تدنى دكاكين الجزارة البريطانية بالمقارنة بنظائرها الأوروبية يحمل عنوانًا يقول: "**التقطيع القاسى للحم أقرب إلى العظم**" من دون أن يشير ذلك بالتأكيد إلى التورية

الأصلية فى كلمة (cut) [بمعنى القطع أو الطعن] فى العبارة الأصلية [التى يقولها أنطونيو] فى مسرحية يوليوس قيصر وهى "تلك كانت أقسى الطعنات جميعًا" وكما يقول بن - پورات (١٩٧٦ ص ١١٥-١١٦) فإن إحياء النص الموحى به فى الصحافة والإعلانات من شأنه أن يؤدى فى حالات كثيرة إلى تفسيرات جروتسك [بشعة مضحكة].

وربما كان لنا أن نطلق على الإحالات النمطية مصطلح 'الإحالات الميتة' قياسًا على الاستعارات الميتة. ولنا أن نفترض موت الإحالة عندما تستخدم العبارة فى سياق يتضاد تضادًا كاملًا مع سياق المصدر الأصلى. انظر مثلًا عبارة "فى هجمة فتك واحدة" وهى التى تشير فى سياق المصدر الأصلى إلى حزن والد عندما يسمع أنباء قتل زوجته وأطفاله على أيدى أعدائه. وهذه العبارة التى يكثر اقتطافها ترد فى رواية خيالية (مارلو ١٩٨٦) حيث تشير امرأة تُحتضر بعد ولادة توأمين إلى أنها وضعت طفلين فى هجمة فتك واحدة. وقد يقول قائل إن وفاتها الوشيكة تلقى بظلالها السوداء على المشهد وتجعل المقتطف أقرب إلى القبول مما يكون عليه الحال لو اختلف السياق. ولكن حين يتحدث شخص فى نص آخر عن ضرورة شرائه صوان ملابس كامل فى هجمة فتك واحدة (كروس ١٩٨٥ ص ٩٩) فقد يعتبر ذلك دليلًا قاطعًا على موت الإحالة، إلا أن الأمور نادرًا ما تقبل القطع فيها عند إجراء تحليلات من هذا اللون، وقد يكون من المحتمل أن يقصد بالعبارة التدليل على التفكير السطحى للشخصية الثانوية التى تستخدمها أو افتقارها إلى البراعة فى استخدام اللغة. وانظر أيضًا المثال التالى حيث يتفق السياق (لا النغمة، فهى تتسم بالخفة) مع السياق المصدر فى مكبث تمام الاتفاق. ومن الطريف أن المتكلم فى ذلك النص (عمود صحفى مكتوب فى صورة محاكاة لليوميات) يتخيل رد فعل زوج إزاء إمكان وفاة زوجته وأطفاله فى

كارثة جوية مفترضة، لكنه لا يستخدم عبارة فى هجمة فتك واحدة بل يختار إحياء حزن الوالد فى مكبث (ومحاكاته محاكاة ساخرة) بالإحالة إلى السطر الذى يسبق العبارة المذكورة فى تلك المسرحية:

فلنشعر بالأسى على الزوج الذى يوشك أن يتلقى ضربة فتاكة:
كل كتاكيته الحلوين وأمهم أيضًا. (دوموم ١٩٨٩)

وأحيانًا ما نصادف بث حياة جديدة فى إحالة نمطية فى العادة. والمثال على ذلك عبارة تنهض من وسط الرماد، فهى – فى الصورة المستخدمة بها فى مقال صحفى يتنبأ بأن حزب العمال لن ينهض أبدًا من رماد الانتخابات حتى... – لا تزيد عن كونها مصطلحًا لغويًا. ولكن المقولة الأسطورية (عن العنقاء الخيالية التى تحرق نفسها فتصير رمادًا ثم تنهض من جديد) تكتسب حياة جديدة فى مشهد زاخر بالمشاعر فى نص روائى:

لم يكن واثقًا مما عساه أن يحدث. لم يكن واثقًا أنها كانت الخطوة الصحيحة. كان يسترشد بحدسه وحسب، وكان ذلك حدسًا أعمى يؤكد أن بعض الخير لابد أن ينهض، كالعنقاء الظافرة، من رماد ذلك النهار.

... أدرك الآن ذلك، وعندما نظر إلى وجهها الذى ينم عن الثقة به وعن العزم والتصميم، شاهد هيفرز – التى قرأت اعتزامه تحقيق مصيرهما – وهى تبنى كومة الحطب الجنائزية بنفسها، وتبين أنها كانت مصممة على إشعال عود الثقاب القادر على اختبار الوعد بنهضة العنقاء.

(چورچ، ١٩٨٩، ص ٣١٩-٣٢٠)

وعلى الرغم من إقرارى بإمكان بث الحياة فى الإحالات، فسوف أواصل ضرب أمثلة لبعض الإحالات المحتضرة أو الميتة، والتى يكثر ورودها فى العناوين غالبًا مثل اطلبوا تجدوا (وهى المستعملة فى المادة التى أفحصها فى إطار توظيف الكهنة)؛ اغفر لنا ديوننا (فى صفحات رجال المال والأعمال)؛ اذهبى أيتها البقعة الملعونة (فى سياق الإعلان عن مكنسة منزلية جديدة)؛ قصة مدينتين (عن العلاقات بين إنجلترا وأيرلندا مرة، ومرة أخرى عن التناقض بين واشنطن فى حى كولومبيا وبين حى كولومبيا 'الأسود'). وفى المادة التى أفحصها يزيد استخدام الإحالات المحتضرة أو الميتة فى النثر غير القصصى عنه فى النثر القصصى، وربما كان ذلك بسبب السرعة المطلوبة فى العمل الصحفى، حيث لا يكتسى البحث عن صياغة لغوية جديدة إلا أهمية ثانوية أحيانًا، فالعبرة هنا بسرعة الكتابة، ولا شك أن استعمال العناوين التى تتضمن إحالات و/أو توريات تعتبر من وسائل جذب الانتباه أى إثارة اهتمام القراء وتشجيعهم على قراءة الموضوع الصحفى.

وأما فى القصص فإن الاستعمالات النادرة للإحالات التى تعتبر ميتة فى العادة تكتسب طابع التورية الساخرة:

"... هذه الآلة تقوم هنا بالعمل الذى كان اثنا عشر شخصًا يقومون به فى العام الماضى".

فقال روبين "يا له من عالم جديد جميل، حيث تقتصر الوظائف المتاحة على المديرين". (لودج، ١٩٨٨ ص ٨٥)

وليست السخرية هنا دقيقة إلى الحد الذى يمنع المدير من ملاحظتها فى سياق القصة (إذ إن افتقاره إلى المعرفة الأدبية يمثل جانبًا مهمًا من موضوع الرواية). ولكن هذه العبارة التعجبية التى كانت تحيل القارئ أصلًا إلى مسرحية العاصفة لشيكسبير

أصبحت تستخدم استخدامًا ساخرًا منذ أن جعلها ألدوس هكسلى عنوانًا لروايته (لاس وآخرون ١٩٨٧ ص ٣٢).

والواقع أن أية إحالة ميتة أو محتضرة يمكن، على الأرجح، أن تُبَثَّ الحياةُ فيها. وهو ما يبين أن جذورها الإحالية حية، كما إن الإحالات الميتة والمحتضرة والحية (الإبداعية) تشكل نسقًا متصلًا، وعلى المترجم أن ينتبه إلى وظيفة كل إحالة مهما بدت له خامدة.

القوالب اللفظية والأمثال

كانت كتب المنتخبات من الحِكَم والأمثال تمثل فى عصر النهضة "نوعًا أدبيًا مهمًا" وكان الناس يجدون فيها "لآلئ الحكمة وبصيص الرجاء" (شار ١٩٩١ ص ١٦٦). والأعداد المتزايدة لمعاجم المقتطفات تواصل هذه التقاليد، فإن الأمثال والحكم والأقوال المأثورة، وبعضها مجهول المؤلف، والمقتطفات الكثيرة من كتابات المؤلفين الذين شاع اعتبارهم عظماء، كانت تعبر بإيجاز عن حقائق عريقة بأسلوب مركز، وترشد القراء إلى أنجع سبيل للنظر إلى مشكلاتهم وأفراحهم. انظر الأمثلة التالية: **الصفة المؤكدة الوحيدة للحظ أنه يتغير؛ لا ينجح شىء مثل النجاح؛ خشية الموت أسوأ من الموت نفسه**. وقد تفضل حقبة زمنية معينة مأثورات أخلاقية رفيعة، وترى حقبة أخرى أن السخرية أقرب إلى الحقيقة، وانظر ما يلى: **على المرأة أن تتسم بضِعْفِ مهارة الرجل حتى تحقق نصف نجاحه؛ كل قرار تتخذه خطأ ترتكبه**. وما يعتبر فكرة عميقة فى قرن ما قد يصبح قولًا مبتذلا فى قرن آخر، مثل **الاتحاد قوة والتفرق ضعف؛ رابطة الدم أمتن من رابطة الماء**. ولهذا السبب فإن التمييز الحاسم الذى جاء به پارتريدج (١٩٦٢ ص ٣) بين الأمثال والقوالب اللفظية ("الأمثال نماذج للحكمة العنصرية، والقوالب اللفظية نماذج للخواء العنصرى") لا يصدق فى معظم الحالات إلا إذا تزامن هذا وذاك.

وإذا كان البعض ينعون عدم الأصالة الفكرية عند من يحتاجون إلى الاستعارة، فإن باحثين آخرين يقولون "إنه من المفيد لغير المتعلمين أن يقرؤوا كتب المقتطفات، فإن من شأنها إذا نُقشت فى الذاكرة أن تأتى بأفكار صالحة" (تشيرشيل ١٩٥٨ ص ١١٤) ويؤكد مؤلفو مثل هذه الكتب أننا جميعًا "نحب أن نستخدم مقتطفًا مناسبًا لبث الروح فى إحدى محادثاتنا أو للفوز 'ببنط' فى حجة معينة" (مكنز الجيب ١٩٥٨ ص ٥). وتُستخدم الأمثال "لتقديم النصح أو التحذير، أو تعليق عام حكيم على موقف من المواقف" (سايدل وماكموردى ١٩٧٨ ص ٢٤١). بل إن جوت (١٩٩١ ص ١٥١) يعتقد أن الأمثال قادرة على التأثير لأنها – على وجه الدقة – "تعبر عن نظرات شعبية ثاقبة" وأنها لو لم يتبين قارئها أو سامعها أنها أمثال فسوف يسىء فهمها فى حالات كثيرة (خصوصًا من جانب الأطفال أو الأجانب الذين لا يدركون معناها المجازى). وإذا استخدمنا ألفاظ شار (١٩٩١) قلنا إن معظم المتلقين يخبرون "الطاقة الدلالية الحرة" للحِكَم أثناء معرفتهم بها من خلال التكرار (وهى طاقة تختلف عن الطاقة 'الكامنة' فى الشذرات الأدبية التى لا تعتبر شفافة إلا فى أعين الأقلية التى تدرك سياق المصدر).

وهكذا فإن الأمثال والقوالب اللفظية فئة أخرى من فئات المادة اللغوية الجاهزة، حيث يتفق أدب الأمثال 'غير المكتوب' مع مخزون المقتطفات من الأدب المكتوب، وهو ما يقول به ماير (١٩٦٨ ص ٦٩-٧٠) الذى يوضح فى سياق مناقشته لاستخدام المقتطفات فى رواية دون كيخوته أن سانشو پانزا يستخدم "التعبيرات الشعبية والأمثال استعمالًا رائعًا" بحيث تمثل نقيض استعمال دون كيخوته للمقتطفات ذات الأسلوب الرفيع، وإن كانا أحيانًا ما يتبادلان هذين الأسلوبين. كما يتعرض تكرار الأقوال النمطية للانتقاد باعتباره "عرضًا مفزعًا من أعراض الإنهاك والضعف

الثقافى" (مايو ١٩٦٨ ص ١٩). والتعبيرات القائمة على الأمثال تتحول إلى عبارات نمطية لا بسبب فقدان الصلة بمصادرها (فالمصدر عادة غير مهم فى حالة هذا النمط من الأقوال. انظر شار ١٩٩١ ص ١٦٥) على نحو ما يحدث عند موت الإحالات، بل لأن تأثيرها يصبح باليًا بسبب التكرار المستمر، أى إنها تفقد عنصر المفاجأة، وهو الذى يميز أنجح الإحالات. والواقع أن القارئ لا يشعر فيها بأية جدة، ولا غرو إذن ألا يشيع هذا الاستخدام للإحالات فى الكتب المطبوعة، فمن المفهوم ألا يحرص المؤلفون على استخدام التعبيرات النمطية فى نقل أفكارهم. ويبين كاتب تخصص فى رواية الجرائم التى حدثت فعلًا – فى سياق وصفه لطرائق كلام شخصية حقيقية – كيف يمكن تفسير مثل ذلك الاستخدام للقوالب اللفظية:

> لم تكن ديانا تقرأ كثيرًا. وقد أدهشه أن يرى أنها كانت كثيرًا ما تستخدم الأقوال المبتذلة والمواعظ فى كلامها، كأنها تلميذة بليدة تكتب موضوع إنشاء. ("تستطيع أخذ الحصان إلى الماء، لكنك لا تستطيع جعله يشرب"؛ أو "كل شيء دائمًا يأتى بخير ما نرجو".) كان يتصور فى البداية أنها كانت تتفكه، وضحك بصوت عالٍ. ولكنها كانت جادة. وبدا له أن ديانا لم تكن تفهم حقًّا كيف ينبغى للناس أن يشعروا وكانت تستخدم مقتطفاتها البالية مرشدًا لها. (رول ١٩٨٨ ص ٣٣٢-٣٣٣)

وعندما يرد هذا النمط من الإحالة فى القصص، فالوظيفة المعتادة له الإشارة إلى أن شخصًا ما غير ذكى أو تقليدى:

> "كانت تعرف أننى لن أكتب قط يا مسز فيلدنج. كنا مثل – بم تصف ذلك؟ كنا سفنًا تبحر ليلًا. لم تقل لى 'الوداع' قط كما ينبغى، ولكنى لن أسمح لقلبى أن ينفطر لهذا السبب". (ريندل ١٩٨٤ ص ٣٨)

"لم يكن جميلًا من الرجل المسن أن يطلب ذلك، ولكن كل شيء مباح في الحب والحرب، أليس الأمر كذلك؟ عليكما أن تدافعا عن أنفسكما..."

(أولينجهام، ١٩٨٦ ص ٩٤)

وفي الحياة الواقعية أشخاص "غير مثقفين، لا يقرؤون إلا قليلًا" ويستخدمون العبارات المقبولة ظانين أنها "مناسبة وذكية" (پارتديدج ١٩٦٢ ص ٢) ومثل هذا الاستخدام في القصص ليس في حقيقته نمطيًّا بل إنه من طرائق رسم الشخصيات. وعندما نجد شخصيات يرسمها المؤلف في صورة سريعي البديهة القادرين على الاستجابة البارعة فإنهم يستخدمون "الحقائق القديمة" بأسلوب ساخر أو في سياقات غير متوقعة، مع إدخال تعديلات لفظية أو موقفية فيها:

"حقا يا چيڤ، عندما، عندما أنظر فيها قدمته أمي لك! يمكنك أن تأخذ الحصان إلى الشمپانيا، ولكنه يفضل شرب الجعة الدافئة." (پيرسي ١٩٨٧ ص ١٩٨٤)

تناول كأسه وملأها تمامًا بالشراب كصاحبه. وعندما جلس كان في حركته ثقل أكبر مما كان يعتزمه ففاض بعض الكونياك من حافة الكأس. فلعق يده قائلًا "كانت أمي دائمًا تعلمني أن من لا يهدر شيئًا لا يحتاج إلى شيء" (آشفورد ١٩٨٦ ص ١١)

وقد أشار ويلس (١٩٨٩ ص ٦٩) إلى وجود نماذج في مادته الألمانية يضيف فيها مستخدمو الأمثال كلمات ساخرة تطعن في صدق تلك الأمثال(١٢).

وفيما يتعلق بالنثر غير القصصي، يشير هيوسن ومارتن (١٩٩١ ص ٢٢٤) في

نقدهما لترجمة مقال من صحيفة لوموند الفرنسية إلى صحيفة جارديان ويكلى الإنجليزية، إلى أن المقالات فى الصحف الإنجليزية لا تبدأ عادة بالأمثال. وفى الترجمة المذكورة، ترجمت كلمة فرنسية هى "الحكمة" إلى العبارة الإنجليزية "المقولة القديمة" (ص ٢٢٣) بظلال معانيها السلبية. فإذا كانت للأمثال ظلال معان سلبية باعتبارها مادة نمطية فى أعين الصحفيين فى إطار ثقافة اللغة الإنجليزية بصفة عامة، فإن ذلك قد يوضح قلة الأمثال فى النصوص غير القصصية التى فحصتها[١٣] وأما بث الحياة من جديد فى الأمثال فأمر آخر لأن بث الحياة إبداعى، إذ استخدمت إحدى المقالات أسلوب بث الحياة الموضوعى فى المثل الذى يقول منزل الرجل قلعته (معجم أوكسفورد للأمثال الإنجليزية ص ٢١) فأقامت التضاد بين منزل الرجل وجسد المرأة الذى ذكرت أنه "نادرًا ما يكون ملكًا لها" (ستاينم ١٩٨٩، ص ٤١، فى سياق الحديث عن الإجهاض).

وعلى نحو ما أكدته هذه الدراسة آنفًا عدة مرات، من المحال أن يزيد تحديد وظائف الإحالات فيها عن كونه تحديدًا تقريبيًّا، وقد أدى عدم الاهتمام بالتصنيف فى ذاته والرغبة فى النظر إلى كل إحالة فى السياق الخاص بها، أولًا وقبل كل شىء، إلى اتخاذ قرار بعدم تقسيمها إلى فئات. وأرجو أن يكون تقديمى لوظائف الإحالات، حتى فى هذه الصورة غير الثابتة، قد بين أن الإحالات إلى النص المصدر ليست عناصر منفصلة عن النص الكلى، بل إن لها مغزى متفاوت الأنواع، وفقًا لوظيفتها فى السياق. وقد تتعرض الترجمة فعلًا 'للخسائر' إذا لم يقم المترجم بقياس هذا المغزى (ومغزى غيره من الرسائل المضمرة) وأخذه فى اعتباره عند تحليل النص المصدر. وهكذا فلابد من وضع الاستراتيجيات المناسبة حتى لا تضيع دونما داعٍ وظيفة الإحالة، مهما تكن، سواء كان ذلك على المستوى العام أو المستوى الخاص.

أشكال الإحالات

الشكل الذى تتخذه الإحالات أقل أهمية من وظيفتها بالنسبة للمترجم. ويبدو، على الأقل بالنسبة للغتين الإنجليزية والفنلندية، أنه على الرغم من وجود أشكال مماثلة فى اللغتين، فإن وظيفة إحالة النص المصدر ومعناها قد لا تنقلهما الكلمات المقابلة فى اللغة المستهدفة. وقد استخدم التصنيف المبسط للإحالات فى الفصل الأول بعض المعايير الشكلية مثل وجود أو غياب أسماء الأعلام (الاسم العلم فى مقابل العبارة الأساسية) ودرجة الأمانة فى الصياغة (الإحالات الأصلية فى مقابل الإحالات المعدلة). وعلى غرار دراسات الاستعارة (بروك – روز ١٩٥٨)(١٤) يمكن استخدام معايير أخرى، مثل فئة الكلمة، أو نمط العبارة فى الإحالة، بحيث نخرج بفئات أخرى مثل الإحالات المبنية بالجمل الإسمية (أمثال سام سپيد فى هذا العصر) أو المبنية بالجمل الفعلية (قاطعتنى مثل صاحب پورلوك)(١٥) أو المبنية بالعبارات الوصفية مثل (ذابلة صفراء) وهلم جرًّا. وقد يستند التصنيف إلى الوظيفة البنائية، كأن نميز فئة الإحالات المحددة بالصفات (ابتسامة كابتسامة قط تشيشر) أو الإحالات الواردة فى خبر الجملة [المسند] (كنت فارسًا مهذبًا كامل الخُلُق) إلى آخره. ويمكن لنا تقسيم الإحالات إلى جمل غير مفيدة وجمل مفيدة (الجزيرة ذات الصولجان)، (فى هذه الدنيا غرائب أشد مما تأتى به فلسفاتك يا هوراشيو). وقد تقدم مصطلحات البلاغة العناصر اللازمة لتحديد الأنماط (انظر مثلًا الأنماط التى وضعها هيبرت [١٩٩٣ ص ٩٨-١٠٤] للتلاعب اللفظى). ويمكن أن يعمل التصنيف حساب الفرق بين عبارة أساسية مدرجة فى النص الذى يتضمن الإحالة مثل:

قال فى نفسه: أبواب الاصطبل. كلمات الأسف والاعتذار! ولكن الغلام هرب وجئت بعد فوات الوقت، وليس فى يدى شىء يذكر. لا أستطيع أن

• أقول شيئًا يأتى بالتسرية أو الأمل... (جوسلنج ١٩٩٢ ص ٢٠٨)

وبين فقرتين تعتبران نصين متماثلين من دون تكرار يذكر للألفاظ ولكن من خلال البناء البلاغى المماثل:

النص الذى يتضمن الإحالة

كانت أفضل الجرائم، وكانت أبشع الجرائم. كانت قد ولدت من الحب، وأفرخها الجشع، كانت لا تقوم على أية خطة، وكانت متعمدة ببرود، كانت قضية واضحة، وكانت لغزًا مثل الغرفة الموصدة، كانت فعلًا قامت به فتاة بريئة، وكانت عملًا قام به وغد متآمر... رجل له وجه طفل يحكم فى واشنطن، ورجل ملامحه ملامح كلب صيد كئيب يحكم فى لندن... كان العام الميلادى ألفًا وتسعمائة وثلاثة وستين.. (هيل ١٩٩٣ ص ٩)[١٦]

النص المحال إليه :

كانت أفضل الأوقات وكانت أسوأ الأوقات، كان ذلك عصر الحكمة، وكان ذلك عصر الحمق، كانت حقبة التصديق، وكانت حقبة التكذيب، كان ذلك فصل النور، وكان ذلك فصل الظلام، كان ذلك ربيع الأمل، وكان ذلك شتاء اليأس...

كان على عرش إنجلترا ملك ذو فك ضخم وملكة ذات وجه غير جميل، وكان على عرش فرنسا ملك ذو فك ضخم وملكة ذات وجه جميل... كان العام الميلادى ألفًا وسبعمائة وخمسة وسبعين. (ديكنز ١٩٠٦، ص ٥)

وعلى أية حال فإن بناء تصنيف ما على أساس مظاهر شكلية فردية ليست له فائدة

تذكر، فالأمثلة الفعلية لا يكاد يحصيها العد، ومهما يكن نوع التحليل الشكلى فمن المستبعد أن يشملها كلها. ووظيفة الإحالات أو ظلال معانيها تعتمد على بناء الجملة. وكما يقول ليفيفير (١٩٩٢ ص ٥٦-٥٧):

> تشير الإحالات إلى... ما تتعذر ترجمته حقًا، وهو الذى لا يكمن فى حالات نقل أبنية الجمل، ولا الأبنية الدلالية، ولكن فى الأسلوب الخاص الذى تبتكره كل ثقافة لوضع أشكال 'الاختزال' فيها، وتلك حقيقة الإحالات فى الواقع. فإن كلمة ما أو عبارة ما تستطيع الإيحاء بموقف يرمز لعاطفة أو لحالة ما. ويستطيع المترجم نقل الكلمة أو العبارة والحالة التى تتفق مع هذه أو تلك دون جهد جهيد. وأما العلاقة بين الاثنتين [أى الكلمة أو العبارة والحالة المرموز لها] وهى التى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالثقافة الأجنبية نفسها، فأشد صعوبة فى ترجمتها.

ولما كان التركيز فى هذه الدراسة ينصبُّ أساسًا على ترجمة الإحالات، فسوف أضرب أمثلة للتنوع المذهل فى الأشكال، والتى قد تكون ذات صلة بالقدرة على التعرف على الإحالات، من جانبين اثنين فقط، فأما الجانب الأول فهو مدى التنوع فى أبنية التعبيرات الإحالية الخاصة بالمقارنة (ويتضمن أسماء الأعلام بصفة رئيسية) ويتعلق الجانب الثانى بالطرائق المختلفة للإحالات المعدلة (معظمها عبارات أساسية).

تعبيرات المقارنة

عندما تعمد الإحالات إلى إجراء مقارنات بين "جوانب النظائر أو صفاتها فى التاريخ... أو فى الأدب أو فى الثقافة الشعبية أو المعاصرة" (لاس وآخرون ١٩٨٧ ص ٥-٦) وكثيرًا ما تفعل ذلك، فإن أمثال هذه المقارنات تستعين بشتى الوسائل

اللغوية. فلدينا، على الأقل، التشبيه بضروبه المختلفة: "هذا الرجل مثل أوناسيس"، "إنه يذكرنى بأوناسيس"، ولدينا الاستعارة "إنه أوناسيس"، أو التعبير بالبدل فى "جارى، ذلك الأوناسيس"، وبالإحالة الوصفية "من النمط الأوناسيسى"، وصيغة المنادى "يسهل عليك قول ذلك يا أوناسيس!" وهى نماذج تشهد على وجودها النصوص التى أدرسها (مع اختلاف الأسماء بطبيعة الحال). ولنا أن نفحص بعض نماذج التشبيهات حتى نرى إن كان الشكل الذى تتخذه الإحالة لا يكاد يؤثر فى وظيفتها. ويمكن تصنيف تشبيهات كثيرة فى باب المقارنات شبه الإحالية (انظر الفصل الأول) – وهى فئة هامشية – ولكن علينا أن نذكر أن غيرها يمكن أن يكون إحالة حقيقية، حتى على المستوى العام. ولنقارن بين استعمال التشبيهات الإحالية فى روايتين من الروايات البوليسية، للكاتبتين مودى (١٩٨٥) وهايمون (١٩٨٤). فأما الأولى فتوزع إحالاتها على مختلف الشخصيات والمواقف فى النص، وتستخدمها فى صورة مقارنات شبه إحالية، مما يؤدى آخر الأمر إلى استعراض مرهق وإن كان باهرًا للمقارنات الفكاهية، وأما عند هايمون فإن التشبيهات تدور كلها تقريبًا حول شخص واحد، وهو الشخصية الرئيسية فى روايتها، أى أبـليارد المجرى المتوفى. وهذه الحقيقة تكسب الكثير من تشبيهاتها أهمية موضوعية، فمن خلال تكرار مقارنة أبـليارد بالشخصيات البطولية فى الماضى، ترسمه هايمون فى صورة بطل، وتهيئ القارئ لتلقى الصدمات التالية، التى تمثل الدوافع للجرائم المرتكبة فى الرواية. وقد يصح القول بأن المقارنات التى تعقدها الكاتبة بين أبـليارد ونلسون، ولورانس العرب، والملك سليمزان وغيره (وكلها تشبيهات) تشبه المقارنات التى تتخذ صور استعارات فى رواية پـاركر (١٩٨٧ أ) حيث يُشبه سپـنسر بفرسان الملك آرثر،

وحيث تقوم المقارنات بوظيفة موضوعية مماثلة، أو مساعدة على رسم الشخصية. (وربما كان اشتراك النصوص الثلاثة فى شكل الرواية البوليسية ذا صلة بهذا، وربما زاد استعمال الروايات البوليسية للإحالات عن غيرها من أنماط النصوص لأن هذا النوع الأدبى يتطلب بحث القارئ الدؤوب عن 'المفاتيح'، وقد يزيد ذلك من تهيئة القراء للعمل على كشف أنماط أخرى من الرسائل المضمرة)(١٧).

وأما المشكلة المنطقية الطفيفة الناشئة عن الاستعمال الاستعارى لأسماء الأعلام فكثيرًا ما يتغلب عليها الكُتَّابُ باستعمال أداة تنكير [بالإنجليزية] أو بصفة سابقة أو لاحقة تحدد المعنى المقصود. فقولنا بالإنجليزية "إنه أوناسيس" يندر أن يصدق بالمعنى الحقيقى، ولكن قولنا (he is an Onassis) لا يعنى إلا أنه واحد من مجموعة من الرجال الذين يشبهون أوناسيس. كما يمكن التغلب على المشكلة أيضًا بتركيب منفى أو استفهامى أو تعجبى للعبارة:

وهل أنا السيدة روكيفيلر حتى أجلس وقد التصقت أذنى بالراديو؟

(پيرسى ١٩٨٧ ص ٥٥)

"لست مارشال ديلون فى دودج سيتى أتبادل إطلاق النار مع أحد المجانين... ليس ذلك ما أتقاضى أجرًا عنه". (كننجهام ١٩٨٧ ص ١٧٧)

وهكذا فإن المتحدثين ينفيان مقارنتهما بنساء ثريات أو بضباط شرطة شجعان فى الأفلام السينمائية.

وفى الإحالة القائمة على البدل، قد تقوم إحدى العبارات التى تعتبر بدلًا بدور المفتاح الذى يوضح دلالة الصورة الإحالية:

كان ذلك نهر روبيكون فى نظره، اللحظة التى خان فيها مبادئه. (آشفورد ١٩٨٦ ص ١٤٨)

وقد تكون الصورة الإحالية بدلًا ثانيًا، بحيث تفصح عن المواقف أو المشاعر المرتبطة بالبدل الأول

وعندما بلغت التاسعة عشرة، انتقلت من حى سميث إلى حى برنارد وأخيرًا إلى حى مانهاتن، حى الساحر 'أوز' المتلألئ الذى سمعت عنه فى طفولتها، والذى كانت تثق دائمًا أنها تنتمى إليه. (بيرسى، ١٩٨٧ ص ٢٣)

وقد تكون الإحالات الوصفية نعوتًا مشتقة من أسماء الأعلام، مرتبطة بلواحق وصفية أو غير مرتبطة بها، مثل: خطب كاساندرية، لا مبالاة نلسونية، لغة إنجليزية موريس شيـڤـالية، قص الشعر الآنفراكى (إشارة إلى الأطفال: "وهو ما يجعلنا ندرك حدسًا أنهم نزلاء فى معسكر اعتقال" [كليمونز ١٩٨٨]). وأحيانًا ما تكون المقارنة مضغوطة، وربما تكون لذلك ذات تأثير أكبر. فقد يستعيض الكاتب عن العبارة الصريحة مثل: كان رجال الشرطة يرتدون ملابس مناهضة الشغب فبدوا مثل دارث ڤـادر فى فيلم حروب الكواكب[١٨] بأن يضغط العبارة الوصفية بصورة غير متوقعة قائلاً: رجال شرطة دارث ڤـادر لمكافحة الشغب (إير ١٩٨٨) وهى عبارة تثير خيال القارئ وتجعله يشارك فى إبداع الصورة.

وفى الإحالات القائمة على المنادى، حيث يُخَاطَبُ الشخص ألف باسم باء، تصبح المقارنة مضمرة. وفى معظم الحالات يعتبر اسم باء الشهير نموذجًا يطمح ألف إلى التمثل به. وهكذا يُقَارَنُ ألف بباء فى عالم النص (وعادة ما يأتى ذلك على لسان متحدث) ويعتبر ألف فى معظم الحالات أقل مكانة من النموذج. وعادة ما تكون نغمة الخطاب ساخرة أو عدائية:

"آه! أنت هنا يا ميجريه!.. انتبه يا شيرلوك... لا تقل إنى لم أحذرك يا پـوارو! (هايمون ١٩٨٤ ص ٤٩)

ومن الممكن من الزاوية الاجتماعية الإفادة من تراوح النغمة ما بين الهجوم والمديح:

"ماذا تقترحين أن نفعل يا نانسى درو؟" (پـارتسكى ١٩٨٧ ص ٢٧٥)

"أرجو أن تكون نانسى درو ڤـارشاڤـسكى هذه على علم بما تفعله..."

(پـارتسكى ١٩٨٧ ص ٢٨١)

ومقارنة ضابطة مباحث بالغة ببطلة مراهقة فى قصص بوليسية موجهة للفتيات تضمر تحقيرًا من شأن الضابطة، ولكنْ إذا اعترضت هذه كان للمتحدث أن يزعم أنه يقصد إبداء إعجابه بها. وانظر ما يقوله براون ولـڤـنسون (١٩٨٧ ص ٢١١) اللذان يبينان أنه "إذا أراد المتحدث القيام [بفعل محرج للسامع] مع التخلص من مسؤوليته عن أدائه، فله أن يقوم به بصورة عارضة ويترك للسامع مهمة طريقة تفسيره".

ويوجد شكل آخر من أشكال المقارنة الإحالية، يتكون من فعل ومفعول هو اسم أحد الأعلام، كأن يقول المرء يمثل ساره برنار، أو يمثل پـوليانا.

طرائق تعديل الإحالات

لن يقدم هذا القسم تصنيفًا كاملًا لهذه الأنماط، بل إن الذين تعتبر محاولاتهم فى هذا الصدد أشد طموحًا يعترفون بأن "اللغة فى حقيقة استعمالها ذات ثراء بالغ تستحيل معه أية محاولات لوصفها وصفًا شاملًا على أساس معايير تجريدية" (هيربرت ١٩٩٣ ص ٩٨، من ترجمتى). (وهو يميز بين ٢٧ تقنية من تقنيات التلاعب اللفظى). وطرائق التعديل الواردة هنا قد تزيد أهميتها للمترجمين عن أهميتها لعلماء

اللغة، فالواقع أن التعديل قد يُعَقِّدُ عمل المترجم، لأنه قد يحذف من الإحالة مثلًا الكلمات التى تساعده على معرفة موضع الإحالة فى المرجع.

سبق أن أشرنا فى مناقشتنا السالفة للإحالة الفكاهية إلى أن تعديل الإحالات قد يكون موقفيًّا أو لفظيًّا. فأما التعديل الموقفى فيعنى أن الكلمات المألوفة الخاصة بمجال أو سياق معين تستخدم فى مجال أو سياق بالغ الاختلاف، فتكون النتيجة المرجوة، مثلًا، المفاجأة، أو الضحك أو الصدمة. أى إن الصياغة هنا لا تكاد تختلف أو لا تختلف على الإطلاق. (ولولا الاختلاف بين السياقين لما اعتبر أن الإحالة معدلة على الإطلاق). وكثيرًا ما تستخدمُ الإحالةُ المعدلةُ موقفيًّا كلماتها المستعارة بأسلوب المحاكاة الساخرة، أى إنها تقلب معناها رأسًا على عقب. وعلى النقيض من ذلك، تنتج الصدمة عندما يوضح السياق الجديد أن القالب اللفظى الذى درج المرء على اعتباره مجازيًّا فى المقام الأول قد أصبح له تفسير جاد تمامًا أو أقرب إلى معناه الحقيقى. فإن عنوانًا مثل بلا عينين فى غزة يحيلنا فى ذاته إلى شعر ميلتون، ولكنه عندما يستخدم عنوانًا لمقالة عن عمل أحد الجراحين الذين يحاولون مساعدة الجرحى فى مخيمات اللاجئين بقطاع غزة، فإن التعبير يكتسب صورة الحقيقة الحية (أنج ١٩٨٩).

ومن التقنيات الشائعة فى التعديل اللفظى استخدام الأطر، إذ تحل كلمة أخرى محل الكلمة الفعالة. وقد سبقت مناقشة الأطر للتدليل بالأمثلة على الوظيفة الفكاهية للإحالات، ولكننا نستطيع أن نضيف أنها لا تستعمل فقط مع العبارات الأساسية، كما هو الحال فى الأمثلة السابقة، بل أيضًا مع أسماء الأعلام:

يتفوق فى موقفه 'الهيرودى' على 'هيرود' نفسه ← يتفوق فى موقفه 'الترومانى' على ترومان كابوت.

أيتها الحرية كم باسمك تقترف الآثام ← آه يا همنجواى، كم من الترهات ترتكب باسمك. (پيرسى ١٩٨٧ ص ٢٤٠)

وإذا كانت حالات الإبدال داخل الأطر أو خارجها يصعب التنبؤ بها من زاوية معينة (أيام النبيذ والورد ← أيام الخنازير والسيارات الفارهة [هيل ١٩٩٥ ص ٨]) فإن السياق فى العادة هو الذى يملى حالات الإبدال، فعلى سبيل المثال قد يتحول الإطار التالى زوبعة فى فنجان شاى إلى عاصفة فى زجاجة صودا، إذا كان الموضوع هو شركة الـپـيـپـسى كولا (مجلة نيوزويك ٢٠ مارس ١٩٨٩). وكثيرًا ما نلاحظ عادات منتظمة فى اختيار البدائل، إذ قد تستبدل كلمات بأضدادها:

إنها خطوة صغيرة (وسقوط هائل للإنسانية) من الثروة الخاصة والتعليم ومشروعات خدمات الأحياء إلى لجان الأمن الأهلية. (إلمان ١٩٨٩)

ويمكن تبديل موقعى كلمتين أساسيتين:

إن يطرد الخوف الكامل محبتنا، فيمكن للعار الكامل أن يطرد عذابنا الأليم. (فوسيل، صحيفة الجارديان ١٩٨٩)

والتحول من الذكر إلى الأنثى أو العكس قد يوضح كلا من هاتين التقنيتين:

"لم نلتق بكِ فى الآونة الأخيرة كما كنا نتمنى". وكانت هذه هى العبارة نفسها التى خاطب بها المتخلفين عن مبادئ الكنيسة.

وكادت أليس ترد عليه قائلة: تزوجت برجل ولذلك لا أقدر أن أحضر. (ريندل ١٩٨٤ ص ٣٥)

(المرأة تعمل من مشرق الشمس لمغربها، ولكن عمل الرجل لا ينتهى أبدًا)

(ماكبين ١٩٨٤ ص ٩٧)

وقد يتضمن التبديل تغيير الجمل المثبتة إلى جمل منفية أو العكس:

تأوهت پينى وقالت "دائمًا أغازل الرجال الذين يرتدون نظارات"

(مودى ١٩٨٥ ص ٦٨)

وقد يتحول المؤلف بسرعة من إطار إلى إطار آخر مع بعض التعديل اللفظى:

أين هى الآن؟ السيارات الصغيرة [من ماركة] هيلمان إيمب، من بنات العام الماضى؟ فى ساحات الخردة، كل واحدة، أو كلها تقريبًا. (لودج ١٩٨٨ ص ١١)

وقد يستخدم المؤلف تورية فى التعديل وربما لم يغير سوى حرف واحد فى الكلمة:

... كان يقف الآن وسط حقل الإباحية الغريب فى سوهو، بعيدًا عن وطنه بستة آلاف ميل... وقال فى نفسه "ولم لا؟" وتسلل داخلًا إلى أول مرقص للتعرى قطعة قطعة يصادفه... (لودج ١٩٧٩ ص ١١٢)

وضع [السير] كندول يده خلف رقبة [إمرالد]. وكانت تلك من أشد الحركات السافرة المعبرة عن الرغبة التى شاهدتها پينى فى حياتها. إن الليل حنون. (مودى ١٩٨٥ ص ٦٦)

والتوريات شائعة بصفة خاصة فى العناوين الصحفية، وكثيرًا ما يتجاهلها الكاتب بعد أداء وظيفتها فى اجتذاب عين القارئ، ولكن الكاتب قد يدعم التورية فى

متن النص أيضًا، فالعنوان الذى يقول الحياة فى المضمار السريع لا يقول 'السريع' (fast) بل فاوست (faust) ويتناول فضيحة تناول العداء بن چونسون للعقاقير المنشطة عام ١٩٨٨؛ (داير ١٩٨٨) ثم يردف الإشارة إلى فاوست [العالم الذى باع روحه إلى الشيطان] بذكر شياطين الصيادلة. ولكن بعض التوريات لا تحظى بمثل هذا الدعم، إذ اتخذ تحقيق صحفى عن بطولات المدارس الإنجليزية فى مدينة ويجان هذا العنوان:

لم يكن للعداء 'ميرى' قرين من ويجان فى الفوز بالبطولة.

(صحيفة الديلى تلغراف ٧ يوليو ١٩٨٩)

[والتورية هنا فى كلمة قرين (peer) التى تشبه فى نطقها كلمة (pier) أى الرصيف الممتد داخل البحر] ولكن بقية التحقيق الصحفى لا يشير بعد ذلك إلى رواية چورچ أورويل التى ينتقد فيها المجتمع فى الثلاثينيات. ويذكرنا هذا العنوان مرة أخرى بافتراض بين پورات (١٩٧٦) أن استخدام الإحالات فى العناوين الصحفية نادرًا ما يقصد به الإيحاء بالسياق الأصلى بأى درجة من درجات العمق:

ومن بين التغييرات غير المتوقعة فى الصياغة، رغم ارتباطها بالسياق، قد نجد إضافات مثل:

ولكن الدوار برأسه كان كافيًا لمنعه من إدراك... أن التغيير لم يكن يقتصر على عين المبصر الحمراء. (ديكنسون، ١٩٨٥، ص ٩٩)

وقد نجد إحلال كلمات محل أخرى:

[قال الجراح] "لن يكون مكان الجرح ظاهرًا... وربما رأى حبيبك خطًا

> شاحبًا عندما يقبلك، لكنه إذا اقترب منك إلى هذا الحد فليس من المحتمل أن يلحظ أى شيء.
>
> وقلت فى نفسى يا له من متحيز لَعِينٍ للرجال، ولكننى لم أقل ذلك له، فلا يوجد ما يدعو إلى عض اليد التى خاطت الجرح. (پـاريتسكى ١٩٨٧ ص ٨٥)

وأما التعديل فى بناء الجملة فعادة ما يكون طفيفًا، ويقتصر على إجراء التغييرات اللازمة لإدراج الإحالة فى جملة جديدة. وأما المبالغة فى تعديل البناء إلى جانب التعديل اللفظى فسرعان ما يعرض للخطر إمكان التعرف على الإحالة.

ولا تقتصر الإحالات المعدلة على إرغام المترجم على بذل جهد خاص، إذ لن يتمكن من التعرف عليها إلا إذا أدرك دلالتها حتى بعد أن حجبها التعديل، بل إنها تفترض مسبقًا أيضًا وجود درجة عالية من التفاعل بين المؤلف والقارئ، بحيث يشارك القارئ فعلًا فى الإبداع الأدبى بدلًا من التلقى السلبى لما يرى المؤلف أنه جدير بالتقديم إليه. ويتحدث پـيرى (١٩٧٨ ص ٢٩٩) عن قيام القارئ بعمل "إيجابى شامل" يستكمل به مغزى الإحالة غير المصرح به. ويقدم إلينا وايزجيربر (١٩٧٠ ص ٤٤) صورة شعرية دقيقة لذلك إذ يقول "إن المؤلف يبتكر لغزًا يتكون من صورة مقطعة، وعلى القارئ أن يضم القطع بعضها إلى بعض حتى يحل اللغز"[١٩] ولهذا السبب تمثل الإحالات المعدلة تحديًا خاصًا للمترجمين، إذ إنهم إذا أرادوا الإخلاص أيضًا لقراء النص المستهدف فعليهم أن يضمنوا حصول هؤلاء القراء على مادة 'يعملون' عليها. وسوف تبين بعض النتائج التجريبية فى الفصل الخامس أن ذلك لا يتحقق دائمًا بطريقة آلية، أى من دون اعتبار للاستراتيـجيات الملائمة.

إمكان التعرف على الإحالات

قد يشير أحد الأسماء فى ذاته إلى إحالة معينة (كما هو الحال مثلًا فى الإحالة القائمة على المنادى، حيث تؤدى مخاطبة شخص باسم شرلوك أو فلورنس[٢٠] بدلًا من الاسم الحقيقى إلى إقامة مقارنة مع المصدر) وحتى إن لم يكن الاسم مألوفًا، فمن المحتمل أن يدرك المتلقى القصد الإحالى، على الرغم من عدم تبين دلالته. والتعرف على أن الإحالة المقدمة فى صورة عبارة أساسية إحالة فعلًا (أى إدراك وجود إحالة من دون معرفة مصدرها بالضرورة) قد يعتمد اعتمادًا أكبر على الألفة بها، إذ قد يكون للعبارة الإحالية 'رنين' يُذَكِّرُهُ بشىء ما، وهذه الاستعارة الموسيقية مناسبة، لأن الموسيقى قد تستعين بمادة مستعارة للإيحاء بأصداء لمؤلِّف موسيقى سابق.

وتتدعم الألفة بعبارات معينة، من الناحية السيكلوچية، بالتكرار وبسماعها فى سن مبكرة. وهكذا فمن المتوقع أن تكون العبارات التى سمعها القارئ مرارًا منذ طفولته من بين أيسر ما يستطيع ذلك الفرد التعرف عليه. وينطبق الأمر، على مستوى الأمة كلها، على العبارات التى يتكرر ذكرها أمام الأطفال والصغار، فى القصص التى تُقرأ عليهم، وفى الكتب التى يقرؤونها فى المنزل وفى المدرسة، وفى الكنيسة (إن كان الانتظام فى الذهاب إلى الكنيسة هو العرف السائد) وفى الأغانى التى يستمعون إليها والأفلام وبرامج التليفزيون التى يشاهدونها (حتى وإن كانت قدرة مثل هذه المادة على توليد الإحالات قصيرة الأجل فى بعض الحالات). وكلما ازداد تجانس المجتمع ازداد الاتفاق على النصوص التى ينبغى لكل طفل الاطلاع عليها، وذلك، إلى حد ما، من أجل بناء مخزون من المادة اللغوية المستخدمة التى يتوقع أن يحتاج إلى الألفة بها طوال حياته. ويعتبر التنوع المتنامى للثقافة الأمريكية، إلى حد ما، سببًا فى المناظرة

الدائرة حول 'التعليم' الثقافى فى الولايات المتحدة (أرمسترونج ١٩٨٨ ص ٢٩) وكان من بين من أثاروا هذه المناظرة هيرش (١٩٨٨) الذى يقول إنه يوافق على ضرورة "مسايرة" التعليم الثقافى "للتغيرات التاريخية والتقنية"، ويدعو إلى "زيادة تمثيل النساء والأقليات والثقافات غير الغربية" ولكنه يقيم الحجة على أن النزعة المحافظة الثقافية ذات قيمة عليا لأنها تمكّن الناس من التواصل مع بعضهم البعض عبر حواجز السن والجنس والجغرافيا والميول السياسية والطبقات (هيرش ١٩٨٨ ص ١٢-١٣). وأكثر المصادر إمدادًا للكتاب بالإحالات فى المادة التى فحصتها (الكتاب المقدس وشيكسبير) تتجلى فيها هذه النزعة الثقافية المحافظة واطلاع الكثير من الأجيال المتعاقبة فى العالم الناطق بالإنجليزية على هذه المصادر، وهو أمر لا يدعو إلى الدهشة، بل إن عدم الإلمام بالثقافة التقليدية قد اعتبره البعض مسؤولًا إلى حد ما عن تدهور الاقتصاد القومى بسبب الافتقار إلى مهارات الاتصال (هيرش ١٩٨٨ ص ٥)، وهكذا فإن "نظم التعليم القومية تتعمد الحفاظ على المشاركة فى قاعدة المعلومات الثقافية فى بلدان كثيرة، بسبب إدراك هذه النظم أهمية توفير أساس مشترك للتواصل بين أطفالها" (ص ١٤).

ومن ثم فإن التعرف على الإحالات، ولو على مستوى سطحى، يدعمه إلمام أقسام من السكان، بصورة ما، بالمخزون المشترك من الأسماء والعبارات التى تستدعى خبراتهم المشتركة. وقد قرأت نسبة كبيرة من السكان فى بعض البلدان (مثل بريطانيا) نصوصًا أدبية رئيسية فى المدرسة، بل إن بعض المواد مثل "مجلات الكاريكاتير الهزلية، التى تقدم القفشات الضاحكة الخاصة بالممثل 'بنى هيل'، تعتبر مألوفة عند التلاميذ إلى الحد الذى يسمح باستخدامها فى عروضهم المدرسية" (هاتاكا ١٩٩٠ ص ١)

ومع ذلك

> فلابد أن بيننا... ملايين من المتعلمين الأذكياء... الذين لم يقرؤوا فى حياتهم رواية چين إير أو رواية مرتفعات وذرنج، وإن كان من الصعب تصور وجود مثل هذه الحال من الحرمان الثقافى. (لودج ١٩٨٨ ص ١٤١)

وللقارئ الفرد أن يتوقع أن يصادف من وقت لآخر عبارة ذات أصداء أثناء القراءة أو المحادثة. وقد تدعم أُلْفَتَه بمثل هذه العبارة التعديلاتُ فى الهجاء أو فى الألفاظ أو النحو أو الأسلوب (التى يُدخلها المؤلف لتمييز الإحالة عن سياقها) وإذ لم تكن العبارة مألوفة لديه دَلَّتْهُ هذه التعديلاتُ عليها. وقد يجد القارئ إلى جانب ذلك أحيانًا عبارة تمهد للإحالة، أو علامات تنصيص أو مثل تلك الوسائل الخارجة عن الإحالة نفسها.

وقد يكون طول الإحالة أيضًا عاملًا فى هذا الصدد، كأن تتكون من سطر أو سطرين من الشعر (وربما كان مقفىًّ)، أو جملة كاملة تختلف اختلافًا ظاهرًا عن السياق وتتميز بالقدرة على تذكير القارئ بشىء سمعه أو قرأه بأكثر مما تستطيعه عبارة اختزلت فى كلمة أو كلمتين، ولو أن أقصر العبارات الأساسية، كما يتضح فى بعض الأمثلة المستخدمة هنا، يمكنها أن تنجح فى أداء وظيفتها الإحالية. والنماذج التالية توضح هذه التقنيات.

والإحالات التى تشير إلى مصادر قديمة كثيرًا ما تتضمن معالم لغوية لم تعد شائعة فى الإنجليزية المعاصرة، وقد يؤدى اختلاف الهجاء فى الإحالات المكتوبة إلى الحفاظ على هجاء الكلمات الإنجليزية فى القرن الرابع عشر:

كان ما قاله هو إنك فارس بالغ الكمال والرقة

(*a very parfit gentil knight*)

(هايمون ١٩٨٤، ص ٢١٥)

وحذف بعض الحروف للضرورة الشعرية:

كانت الغضون على وجهه قد جعلته يشبه من ألقاه الإله الجبار لتوه من حالق فانقلب ساقطًا يتقد لهبًا من السماء العليا.

(flamig from th' ethereal sky)

(مودى، ١٩٨٥، ص ١٧٨)

وقد تتضمن المفاجآت اللفظية استخدام كلمات نادرة أو مهجورة أو خاصة بلهجة محلية دون غيرها:

قال ويكسفورد "إنه شاب بينكم يسجل ملاحظاته"

(*A chiel among ye, taking notes*)

(ريندل ١٩٨١ ص ١٧٨)

أو كلمات يعرف القارئ، استنادًا إلى ما يعرفه عن الدنيا، أن معناها مجازى:

"لست واثقًا أن لدينا أى عجول مسمنة فى الصوان، ولكن يبدو أنك فى حاجة إلى بعض الطعام. كما تحتاج إلى الاستحمام." (بودن ١٩٨٧ ص ١٧٥)

وعندما يذكر والد معاصر عبارة "عجول مسمنة" لابنه، فلن يكون لها معنى إلا بالإحالة إلى قصة الابن الضال فى الكتاب المقدس.

والاختلافات فى ترتيب كلمات الجملة وفى علامات الإعراب تطبع المثال التالى بمذاق لا يخطئه الذهن للغة القرن السابع عشر:

قلت لكاثلين يوم أمس فقط "طوبى للإنسان الذى لا يجالس المستهزئين"

(Blessed is he that sitteth not in the seat of the scornful)

(ريندل ١٩٨٤ ص ١١٣)

واختفاء ضمير المخاطب المفرد من ضمائر الإنجليزية المعاصرة يجعل العبارة المستعارة فى المثال تبرز بصفتها إحالة:

وقال ريد: "آه! وتكون نصيحتها لى هى "اذهب واعمل أنت هكذا"

(go thou and do likewise...)

(كروس ١٩٨٥ ص ١٦)

وقد تتضح الاختلافات الأسلوبية مثلًا فى استعمال الصور الشعرية. فالإحالة إلى شعر الشاعر جون دَنْ فى المثال التالى تختلف عن تأكيدات سعادة الزوجين الشابين لو لم تتضمن هذه الإحالة التى ترفع حبهما إلى مستوى أرفع:

وقفت [إمرالد] بجوار كندول الذى أحاطها بذراعه. لم يكونا متناسبين. على الإطلاق. وكنت تستطيع أن تعرف أنهما لم يكونا بحاجة إلى بطاقة تذكرهما بموضوع "معًا حتى يفرق الموت بيننا".

وقالت پينى: "ذراعا فرجار كالتوأم. مثل ذهب مطروق أصبح فى رهافة الهواء"

"هه؟"

"كانت إمرالد تبدو بالغة السعادة"

(مودى ١٩٨٥ ص ٦٠)

ولا توجد فى المثال التالى أية غرابة بارزة، نحويًا أو لفظيًا، ولكن الإيقاع يدل على أن الشخصية تتكلم شعرًا:

> قال بيردن "ربما أوقف سيارته هنا قليلًا، ثم سار فى ذلك الاتجاه حتى.. أعنى، لقضاء الحاجة أو لمجرد السير فى الهواء الطلق..."
>
> ولكن ويكسفورد تطلع إلى المنظر الطبيعى وقال بعد برهة "فكل مشهد هنا يسرنا، وليس من شر سوى عند البشر". (رينديل ١٩٨١ ص ١٥٠)

وقد يستدل على وجود الإحالة، فى بعض الأحيان، بوجود القافية (وبأسلوب بناء الجملة فى هذه الحالة أيضًا):

> كان رجال الشرطة الثلاثة الذين يتولون التحقيق فى القضية لا يعرفون إلا أقل القليل عن المعاملات التجارية الرفيعة المستوى التى تتضمن أرقامًا فلكية. ولم يكونوا يعرفون غير تعقيد الشباك عندما نحيكها لغيرنا إذا شرعنا أولًا نمارس الطريف من خداعنا، كما كانوا واثقين أيضًا أنه لا يقدم أحد على استثمار مليون دولار أملًا فى تجنب الخسارة وحسب. (ماكبين ١٩٨٤ ص ١٧٥-١٧٦).

وقد يكون طول الإحالة أقل أهمية فى الإشارة إلى كونها إحالة عما هو معتقد، من الناحية الحسابية، فمن الممكن اختزال الإحالة واقتصارها على أوجز عبارة ممكنة، وجعلها مع ذلك تصدر الصدى اللازم. فالحديث عن مهاجمة طواحين الهواء دائمًا ما يوحى للقارئ الخبير برواية دون كيخوته، وأى إشارة فى غير سياق علم الطيور إلى طائر القادوس من المحتمل أن تكون إحالة إلى قصيدة الملاح الهرم للشاعر كولريدج. ولكن قلة ورود الكلمة الأساسية (أو الكلمتين المتلازمتين) فى الحالتين السابقتين (كما

هو الحال فى مثال العجول المسمنة الوارد أعلاه) تساعد على حفظ العبارة، إن صح هذا التعبير، للاستعمال الإحالى، فطيور القادوس والناس الذين يهاجمون طواحين الهواء لا يمثلون جانبًا من حياة معظم الناطقين بالإنجليزية بالمعنى الحرفى (وقارن بين طائر القادوس وطائر أبى الحناء أو البط). ولم "يصنع الفُلك" إلا نوح عليه السلام.

ولما كانت الإحالات تعلن عن وجودها بلون من ألوان التضاد، فإن الإحالات التى لا تتميز عن غيرها بالملامح التى نوقشت فى هذا القسم قد لا يلحظها القارئ (الفصل السادس):

> كانت تتكلم بنبرات جادة، دون إبداء الاحتقار، وكان صوتها رقيقًا ناعمًا خفيضًا، وحبذا بذاك فى النساء. ولكن... (ديكنسون ١٩٨٥ ص ١٤٧)

ويمكن الإعلان عن الإحالات لا من خلال التضاد وحسب بل أيضًا بطريقة سافرة مثل استخدام علامات التنصيص، أو بعبارة تمهيدية مثل "يقولون" تأكيدًا لطابع الإحالة فى الكلمات:

> **ماذا حدث بشأن تلك المقولة؟ أعنى أن يكون فى السماء فرح بخاطئ تائب أكثر من تسعة وتسعين مواطنًا ملتزمًا بالقانون.**

(هايمون ١٩٨٤، ص ٢١٠)

> **يقولون إن شواظ الجحيم لا تدانى غضبة امرأة تعرضت للصد...**

(كننجهام، ١٩٨٧، ص ١٢٢)

لكننى لم أصادف هذا النوع إلا نادرًا فى النصوص التى فحصتها، وذلك بلا شك لأن تأثير الإحالة يزداد إذا لم يبرزها المؤلف بأمثال هذه الطرائق.

وهذه المناقشة لشكل الإحالة وإمكان التعرف عليها تتعلق بمشكلة الترجمة التى تشغل موقعًا أساسيًا فى هذه الدراسة، ما دام الوعى بالأشكال التى يمكن أن تتخذها الإحالات، وأساليب الإفصاح عن وجودها، يمثل جانبًا من الثقافة المصدر عند المترجم وقدرته على القراءة الصحيحة. فإذا لم يتعرف المترجم على الإحالة، فسوف يتوقف للنظر فى استراتيچيات الترجمة المناسبة لتلك الإحالة. وقد أخبرنى جميع المترجمين الذين أجريت معهم مقابلات شخصية أن الإحالات كانت تذكرهم بشىء ما، وإن صعب عليهم أن يحددوا ما تذكروه، كما قالوا إن المترجمين المبتدئين ربما صادفوا صعوبة فى التعرف على الإحالات. وتأكد هذا الافتراض فى التجارب التى أجريتها مع دارسى اللغة الإنجليزية (الفصل السادس).

مصادر الإحالات

يقدم هذا القسم فكرة عامة عن أنماط المصادر (النصوص المحال إليها) التى يمكن لمن يترجم نصوصًا إنجليزية أصلية معاصرة أن يصادفها ويحتاج من ثم إلى الألفة بها. ومن شأن النظرة الشاملة للمصادر الشائعة للإحالات أن تشير إلى مدى الكفاءة الثقافية المطلوبة للمترجم. فإذا كانت بعض الإحالات 'عبر ثقافية' (أى تشترك فيها الثقافة المصدر والثقافة المستهدفة) فإن إحالات أخرى كثيرة تختص بثقافة واحدة، ولا يفهمها إلا الذين يحيطون إحاطة كافية بتلك الثقافة. وإذا كان من غير المحتمل أن تختلف الفئات العريضة للمصادر اختلافًا كبيرًا ما بين منتخبات معينة من النصوص وغيرها (بشرط اشتراكها فى تاريخ الكتابة والنوع الأدبى) فإن انتخاب مجموعة أخرى من النصوص لابد أن يقدم مجموعة من الإحالات الفردية المختلفة من هذه النصوص. وينبغى أن يُنظر إلى التعميمات الواردة فى هذا القسم على ضوء ما ذكرته هنا.

الإحالات إلى أسماء الأعلام

من الممكن الإحالة إلى أسماء أعلام فى الحياة الواقعية وفى الأدب الخيالى. وأسماء المشتغلين بالمهن الترفيهية على المستوى الدولى أو السياسيين الذين أصبح مشاهدو شاشات التليفزيون فى الثقافة المصدر يعرفونهم أيضًا لا تمثل مشكلة فى الترجمة، والأسماء الشهيرة فى الأجيال السابقة عادة ما تنتمى إلى القادة والزعماء، أو إلى الكتاب والفنانين، وقد فاز القادة العسكريون والفنانون بفرصة أكبر من المتوسط لجعل أسمائهم مذكورة. والمرأة النادرة المثال التى تقود الرجال فى ساحة الحرب يذكرها الناس خير الذكر، وقد أجرت المؤرخة فريزر دراسة عن "الملكات المحاربات" (١٩٨٩) وتحدثت فيها عن بوديسيا [التى اشتهرت باسم بوديكا] ملكة قبيلة إيسينى البريطانية فى القرن الأول للميلاد، قائلة إنها "من أقوى الشخصيات فى تاريخنا من حيث المخيلة الشعبية" (ص ٣) وتضيف إنه "يندر أن يمر يوم دون أن تتضمن الصحافة البريطانية [إحالة] واحدة إليها على الأقل" (ص ٤). ويؤكد ذلك ما أجرته من بحوث فى المكتبات (ص ٣٣٧) ويفسره إلى حد ما، بطبيعة الحال، ارتباط اسم بوديسيا برئيسة الوزراء السابقة مارجريت ثاتشر. وأما الإشارات الإحالية إلى أماكن وأحداث حقيقية، فى النصوص التى فحصتها، فمعظمها إشارات إلى الحرب والسياسة: هيستنجز (١٠٦٦) وادى فورج (١٧٧٧-١٧٧٨) والعلمين (١٩٤٢).

وأما الإحالات إلى أسماء الأعلام فى الكتاب المقدس فالغالب أن تكون أسماء مرتبطة بمشاهد ومواجهات مثيرة، حيث تستعين الذاكرة لا بالكتابات 'الشعبية' عنها وحسب، بل أيضًا بالرسوم التى يشاهدها الصغار لهم فى الكتب المصورة، وباللوحات فى المتاحف أو صورهم فى الأفلام، مثل داوود وجالوت، وشمشون ودليلة.

وقد تضاءل اليوم عدد الإحالات إلى شخصيات الأساطير والزمن السحيق عما كان عليه منذ بضعة قرون، وهو ما يدل على تغير الطُّرُزِ واختلاف التعليم. ويرصد ريسانين (١٩٧١ ص ١١٦ وما بعدها) المصادر الكلاسيكية للصور الشعرية فى مسرحية مكبث لشيكسبير قائلًا إن شيكسبير لم يكن ليستخدم هذا العدد الكبير لو لم يكن يتصور أن معنى هذه الصور سوف يفهمه معظم جمهوره. ولا شك أن المقصود معظم الجانب المثقف من الجمهور، ولكن من الممكن أن نربط ما بين لغة شيكسبير وبين ما يقوله 'شار' (١٩٩١) عن "الطاقة الدلالية الحرة الكامنة"، وأن نتصور أن الجانب المثقف من الجمهور هو الذى تلقى وحده الصور الشعرية الكلاسيكية باعتبارها إشارات يمكن التعرف عليها وتستحق التأمل، وأن متعة "الجماهير المختلطة الصاخبة" (هاريسون ١٩٥٤ ص ٧٣) لم تكن تعتمد على تفهم معنى الإحالات. ويرصد ريسانين (١٩٧١ ص ١١٦ حاشية ٢) تسعة نماذج تمثيلية، مشيرًا إلى أن "معظم الصور الشعرية المستقاة من المصادر الكلاسيكية ترد فى فقرات تتميز بعمق المشاعر، وتشير فى حالات كثيرة إلى أفعال بشعة ومجافية للطبيعة".

يندر أن يستخدم الناطقون بالإنجليزية اليوم إحالات إلى شخصيات الزمن السحيق فى لحظات التوتر الشعورى، فقد اختلفت طُرُزُ التعبير فى الأدب الإنجليزى، وانظر كيف يذكر كولريدج (١٩٠٦) أن معلمه فى المدرسة چيمز بوير أَنَّبَهُ على الإكثار من استخدام الصور الشعرية الكلاسيكية التى كانت من الطُّرُزِ الشائعة آنذاك[٢٢]، ولكن هذه النصيحة لم تمنع الشاعر من استخدام بعض هذه 'الألفاظ' المحرمة فى كتابته الناضجة[٢٣]. ويقول هازليت (١٩٩١ ص ١٨٧) إن الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ أحدثت انقلابًا فى الأدب الإنجليزى، وكان من بين مظاهره أن أصبحت الإحالة الكلاسيكية تعتبر "ضربًا من التأنق الذى عفى عليه الزمن". كما

أدت زيادة تجاهل الأساطير الكلاسيكية والأدب الكلاسيكى فى المدارس فى القرن العشرين إلى تضاؤل الحجم النسبى للجمهور القادر على تذوق أمثال هذه الإحالات بيسر وسهولة. والكثير من الإحالات التى لاتزال تستخدم لم تعد تستخدم باعتبارها إحالات بقدر استخدامها كمفردات معتمدة من مفردات اللغة، مثل الإشارات إلى هرقل، أو إلى سيزيف. وأقول مرة أخرى إن المواقف المثيرة هى الأقرب للذاكرة، مثل ميداس الذى يحول كل شىء يلمسه إلى ذهب، ومثل نيرون الذى كان يعزف الكمان وروما تحترق، ومثل الملاحين الذين يحاولون أن يقرروا الإبحار بالقرب من صخرة سيلا أو خاريبديس.

ومعظم الشخصيات الأدبية المشار إليها فى النصوص التى فحصتها ترد فى النصوص التى تُقرأ على نطاق واسع ويدرسها الطلاب فى المدارس والجامعات فى البلدان الناطقة بالإنجليزية، والاختلاف واضح بين النصوص البريطانية والأمريكية، إذ إن معظم الإحالات إلى الأدب الأمريكى ترد فى النصوص الأمريكية، وهو ما يرجع بلا شك إلى الاختلافات فى المناهج والمقررات المدرسية. ويكثر استعمال الشخصيات الشيكسبيرية (إيريل، هوراشيو، أوفيليا) وشخصيات ديكنز (جرادجرايند، الآنسة هاڤيشام، نيل الصغيرة) ولكننا نلحظ أيضًا وجود إحالات إلى الثقافة الشعبية، مثل السينما والتليفزيون (ديكسون من دوك جرين، تعليم ريتا، تلك التى لابد من طاعتها). وقصص الأطفال الكلاسيكية مثل أليس فى بلاد العجائب والقصص التى كتبها پيرو، والأخوان جريم، من المصادر التقليدية للإحالات. وتضاف إليها مواد حديثة، مثل الشخصيات التى فى رسوم الكاريكاتير التى تمثل سلاسل فكاهية (دنيس الشقى، وپوپ آى). كما نجد أن الإحالات توجه إلى أفلام الأطفال لا كتب الأطفال، وهو ما يتضح مثلًا من الإشارة إلى أغنية معينة فى فيلم سنو

هوايت والأقزام السبعة الذى أنتجه والت ديزنى (١٩٣٧) أو من التحول إلى الألوان الطبيعية فى السينما فى إخراج فيلم ساحر أُوزْ فى منتصف عام ١٩٣٩.

وتستخدم عناوين الكتب والأغانى والأفلام وما إليها فى المقارنات، بعد تعديلها فى بعض الأحيان.

الإحالات بالعبارات الأساسية

من الشائع القول بأن الكتاب المقدس مصدر لإحالات لا تحصى بالإنجليزية. ويقول برادلى (١٩٥٧ ص ٢١٩) إن الكتاب المقدس "ظل على امتداد قرون عديدة أكثر الكتب المقروءة وأكثر كتاب تُقتطف عباراته" عند الناطقين باللغة الإنجليزية. والكتاب المقدس بطبيعة الحال يشغل مكانة رئيسية فى ثقافات معظم المجتمعات الغربية، ولكن برادلى يقول إن "العباراتِ التى تُستخدم إحالاتٍ واعيةً إلى أحداث الكتاب المقدس" أكثرُ شيوعًا باللغة الإنجليزية من ورودها فى لغات البلدان التى تسودها الكاثوليكية، "حيث لا يحيط إلا المتعلمون إحاطة مباشرة بالكتاب المقدس" (ص ٢٢٣). وفى فنلندا التى تتبع مذهب لوثر، لا يعرف لغة الكتاب المقدس معرفة وثيقة إلا الأقلية التى توصف بأنها "متدينة"، وإذا كانت بعض عبارات هذا الكتاب تستخدم فى الإحالة إليه باللغة الفنلندية، فإن العدد الذى يتواتر استخدامه فيها ليس كبيرًا، وعلى العكس من ذلك، نجد أن

> عبارات الكتاب المقدس منتشرة فى ثنايا صفحات كثيرة من النثر الإنجليزى من القرن السابع عشر وحتى اليوم. ولكنها على الدوام مَعْلَمٌ منفصل عن حركة نثر الكاتب نفسه، فهو يعرف، وقراؤه يعرفون أنه يستشهد بعبارات الكتاب المقدس. فالكلمات مألوفة إلى القارئ والكاتب

إلى الحد الذى تنتفى معه ضرورة استخدام علامات تنصيص. (جوردون ١٩٦٦ ص ١٠١).

وليس من المدهش إذن أن يكون الكتاب المقدس أشد المصادر المفردة احتواءً لإحالات العبارات الأساسية فى النصوص التى فحصتها. وكانت الإحالات إلى العهد الجديد أكثر من الإحالات إلى العهد القديم. وكانت المزامير (طرق البر) والجامعة (إن الفوز فى السباق ليس للسريع، والظفر فى المعركة ليس للأقوياء) أكثر كتب العهد القديم اقتطافًا، وأما العهد الجديد فإن إنجيل متى أكثر الأناجيل اقتطافًا (أما الودعاء فيرثون خيرات الأرض) [هذه الآية من المزامير ٣٧/ ١١، وأقرب آية إليها فى إنجيل متى هى "يا من باركهم ربى رثوا الملكوت الذى أعد لكم ٢٥/ ٣٤]. (ولكن عندما تتكرر الصيغة نفسها فى أكثر من سفر من أسفار الكتاب المقدس، كنت أكتفى بالمصدر المذكور فى المراجع المعتمدة). وكان من بين مصادر الإحالات الأخرى "كتاب الصلوات العامة" (فى خضم الحياة نحن فى موت) وشتى الترانيم والأغانى الدينية (للغنم أن ترعى فى أمان).

ونادرًا ما كانت ترد فى النصوص التى فحصتها إحالات بعبارات أساسية إلى شخصيات الأساطير والأدب الكلاسيكى، فلم تتجاوز تلك إشارات عابرة إلى السيف المصلت أو الصيادة والقمر.

وأما المصادر الأدبية الأخرى للإحالات بعبارات أساسية فى النصوص التى فحصتها فيمكنها أن تشكل معجم مقتطفات صغير، ويشغل شيكسبير بطبيعة الحال قمة القائمة (بعد الكتاب المقدس) من حيث كثرة الورود (يا صدق نبوءة روحى!؛ لكن ذلك الطريق يفضى للجنون؛ هذه الجزيرة ذات الصولجان؛ وغيرها كثير). ومعظم الإحالات مقتطفة من نصوص كتبها مؤلفوها بالإنجليزية (وتتضمن

الاستثناءات ترجمات للشاعر الفرنسى ڤيلون (ڤيون)، وهـ. ك. أندرسون، وپروست دون ترجمة). والمصادر من القرنين التاسع عشر والعشرين أكثر شيوعًا من المصادر السابقة عليها (باستثناء شيكسبير). ونسبة الإحالات إلى النثر فى أدب القرن العشرين (ارتبط وحسب) أكبر من نسبة الإحالات إلى الشعر (أمضى أميالًا قبل النوم). ولم تتكرر فى النصوص التى فحصتها إحالات كثيرة بعد عهد شيكسبير، وهو ما يجعل التعميم صعبًا، ولكن ترد إحالات إلى أغانى الأطفال وقصصهم (ثلاثة فئران عمياء، يقطين عند منتصف الليل) كما ترد إحالات إلى الأغانى الشعبية منها (ما وعدتك قط بحديقة ورد) والوطنية الذائعة ('سيطرى يا بريتانيا'، 'الراية بالنجوم المنتثرة'). والإحالات التاريخية القليلة ترجع إلى العصور الوسطى (أكل السمك إلى حد التخمة قاتل) والحرب العالمية الثانية (لم يسبق أن دان عدد أكبر بمثل هذا الدين إلى مثل هذه الفئة القليلة) وعصر استكشاف الفضاء (خطوة صغيرة خطاها رجل، ووثبة عملاقة للبشرية).

ولم تكن الإحالات إلى الأفلام المشهورة والبرامج التليفزيونية التى تعالج قضايا الساعة كثيرة، ولكننى ربما لم أفطن إلى بعضها أثناء جمع النصوص. وأما الشعارات فقد كانت بعض الشعارات السياسية شائعة أثناء كتابة النصوص الصحفية فى المادة التى فحصتها، ولذلك تكررت الإشارة إلى اقرأ شفتى، وعبارة أرحم وألطف إلى جانب تنويعات على قول لويد بنتسن عام ١٩٨٨ إلى دان كويل "يا سيناتور لست جـاك كينيدى" . ولكن بعض الشعارات لم تكن تتصل بالأحداث الجارية، بل كانت ترجع إلى القرن الثامن عشر (خلق الناس جميعًا متساوين) أو إلى الحربين العالميتين الأولى والثانية (لن يمروا؛ الشفاه الثرثارة تغرق السفن) والخمسينيات (إذا صلى أفراد الأسرة جماعة ظلوا جماعة) وهلم جرًّا.

وتمثل شعارات الترويج التجارية مجموعة أخرى من الإحالات التى قد تفوت بسهولة على جامع الإحالات المقيم فى الخارج. ولم أجد فى النصوص التى فحصتها إلا عددًا محدودًا (مثلًا: اذهب إلى العمل على بيضة؛ مقهى رائع وملحق به متحف لطيف). ولكن انظر ما يقوله ناش (١٩٨٥ ص ٤٥) من أن الشعارات الإعلانية "مجال اللاهية الجديد" إذ تتلاعب بنصوص أخرى من نفس النوع وتتجاوب معها.

ومن المعترف به أن شتى العبارات الثابتة والقوالب اللفظية والأمثال (والتى كثيرًا ما تتضح أصالتها بسبب إدراجها فى كتب المنتخبات) مادة لغوية مستخدمة فى الحياة العامة، إن صح هذا التعبير. ويمكن إرجاع بعضها إلى مصدر أدبى، إذ يقول پارتريدج (١٩٧٧ ص ١٠٧) مثلًا إن تعبير "لم أولد يوم أمس"، أى إننى لست أحمق، عثر عليه فى النصف الأول من القرن التاسع عشر عند ماريوت، ومع ذلك فإن ورود المادة مطبوعة لا يعنى أن كاتبها قد صاغها بنفسه، بل ربما يكون قد استخدمها لشيوعها على الألسنة. وبعض العبارات تتمتع بعمر طويل، فعبارة "فى تلك التلال ذهب" ترجع إلى تدافع الناس فى الولايات المتحدة فى القرن التاسع عشر لاستخراج الذهب، ولكن العبارة اكتسبت شعبية فى الثلاثينيات والأربعينيات بسبب استخدامها فى الأفلام التى تقع أحداثها فى الغرب الأمريكى (ريس، ١٩٨٩ ص ٩٣) ويقول پارتريدج (١٩٧٧ ص ٢١٩) إن العبارة لم تكتسب دلالتها العامة فى بريطانيا إلا بعد الحرب العالمية الثانية وفى الخمسينيات. وتحولت تعليمات أوليڤر كرومويل (١٥٩٩-١٦٥٨) للرسامين الذين يصورونه بألا يتجاهلوا 'الثآليل' على البشرة إلى مصطلح لغوى معاصر يوجد فى معاجمنا الآن فى صورة (warts and all) بمعنى عدم تجاهل العيوب.

وقد تتضمن النصوص إحالات إلى شتى المعتقدات الشعبية والتصورات والقصص الشائعة بصيغ متفاوتة الدقة. إذ كان تعبير القتل بألف طعنة مرتبطًا بقصص المغامرات التى تصور الأشرار الشرقيين وقد تستخدم اليوم فى سياق المعاملات المالية. وترتبط عبارة مشاجب المعاطف بالإجهاض باعتبارها "رمزًا شنيعًا لجراحات بير السلم القاسية" (كارلسون ١٩٨٩ ص ٣٢)، وكان الداعون إلى ضرورة إتاحة الخيار للمرأة فى هذا الخلاف حول الإجهاض يحملون أعدادًا كبيرة منها فى مظاهراتهم بالولايات المتحدة. وتشير عبارة خرز لأبناء البلد إلى ما كان التجار الغربيون الأوائل يفعلونه فى إفريقيا وغيرها من المناطق النائية إذ يقدمون بضائع تافهة فى مقابل أشياء ثمينة فى تعاملهم مع أبناء البلد. وقد تكون للعبارة دلالة ساخرة الآن فى سياقات يقل طابعها المادى عن ذلك.

وقد تصبح خبرات الكاتب الخاصة مصادر لإحالات خاصة. ويجعل لودج (١٩٨٥ ص ٢٨٠) شخصًا ثانويًا فى رواية لا يظهر فيها إلا مرة واحدة يقول "يجهل الناس مسألة التوائم إلى حد يدعو للدهشة. بل إن أنـجـليكا أعطتنى رواية ذات يوم لقراءتها، وكان بها توءمان متطابقان من الجنسين. ولم أستطع الصبر على مواصلة قراءتها". ويبدو أن هذه إحالة إلى فقرة فى رواية سابقة كتبها لودج (١٩٧٩ ص ١٧١) تصور أختًا وأخاها فى صورة توءمين متطابقين. ومثل هذه الإحالة الخاصة إلى نص مطبوع سوف يتعرف عليها القارئ الذى يقرأ النص الثانى مباشرة بعد قراءة النص الأول، ولكننا نجد إحالات أيضًا إلى خبرات غير مطبوعة. فالإشارة إلى "وجود رجل شرطة خلف كل شجيرة" (ويلدون ١٩٨٨ ص ٢٣٩) إحالة بالغة الخصوصية، إذ تشير إلى ما ترويه ويلدون من أن أحد رجال المرور أوقف سيارتها وسط الصحراء[٢٤].

كان هذا الفصل يركز على الإحالات فى النصوص المصدر، حيث يتعذر البت فى وظيفتها على المستوى العام أو الخاص إلا بتوافر الإدراك الواضح لظلال دلالات الاسم أو العبارة المستخدمة. وفى أفضل الأحوال يستطيع المترجم الذى يتمتع بالكفاءة الثقافية أن يتعرف على الإحالات، مهما يكن الشكل الذى تتخذه، ومن الإحاطة بمصادرها، وبظلال المعانى التى توحى بها لأبناء اللغة المعاصرين الذين يعتبرون قراء أكفاء (لهذا النمط من النصوص) حتى يتمكن المترجم من تحليل النص الذى يتضمن الإحالات. وإذن فإن التعرف والتحليل يمثلان شرطًا مسبقًا للنظر الواعى فى استراتيـچـيات ترجمة الإحالات. وما دام هذا الفصل قد عرض التحدى الذى يواجهه المترجم بدرجة ما من التفصيل، فسوف يتصدى الفصل الرابع للنظر فى اختيار استراتيـچـيات الترجمة.

مصادر الإحالات فى الفصل الثالث

جميلة، دكناء، عميقة: من قصيدة روبرت فروست "التوقف فى الغابات ذات مساء يسقط فيه الثلج".

فرغم أن كل مشهد هنا يسرنا، وليس من شر سوى عند البشر، ترنيمة كتبها ريـچـنالد هيبر.

المرأة المخبولة فى غرفة السطح: من رواية چـين إير للكاتبة شارلوت برونتى (زوجة روتشيستر الأولى).

ألست امرأة؟ هذا سؤال طرحته 'سوچـورنر تروث' إحدى الداعيات الأمريكيات الأوليات للمذهب النسوى، فى مؤتمر حول حقوق المرأة عام ١٨٥١ (بمدينة تانر ١٩٧١).

لقد ذوى إكليل غار الحرب/ بل هوى عماد كل جندى، من مسرحية أنطونيو وكليوبـاترا الفصل الرابع، المشهد ١٥.

فقتل الفلسطينيون جـوناثان، صموئيل الأول ٣١/ ٢.

كيف تهاوى الأبطال وفنيت عدة القتال! صموئيل الثانى ١/ ٢٧.

طرد آدم وحواء من الجنة: التكوين ٣/ ٢٣.

بالسرعة أو القوة الجامعة ٩/ ١١.

السير لانسلوت أحد فرسان المائدة المستديرة فى رومانسات الملك آرثر.

(الأشجار الجنوبية تحمل ثمارًا غريبة: أغنية تنسب إلى بيلى هوليداى (١٩٣٩ والتسجيلات اللاحقة).

نيـڤـيل تشيمبرلين: رئيس وزراء بريطانيا سابقًا (١٨٦٩-١٩٤٠).

ميونيخ ١٩٣٨: يعتبر لقاء تشيمبرلين مع هتلر فى ميونيخ نموذجًا للتنازلات الخاطئة ('السلام فى زماننا').

وقعت على أرض صخرية: إنجيل متى ١٣/ ٥-٦.

إذا كان من شأن الذهب أن يصدأ، فما يكون من أمر الحديد؟ من تشوسر، حكايات كنتربرى، المقدمة، السطر ٥٠.

الأجداد السذج: من قصيدة توماس جراى "مرثية كتبت فى مدفن كنيسة ريفية" (١٧٥١).

ستوك پـوچـز: موقع مدفن الكنيسة الريفية فى قصيدة جراى.

ليست روحى روح رعديد: إميلى برونتى 'سطور أخيرة'.

ريتشارد نيكسون/ تشيكرز/ كلب: كان البيان الذى ألقاه نيكسون على شاشة التليفزيون ليدافع فيه عن نفسه قد انتهى بظهور كلبه واسمه تشيكرز على الشاشة.

ڤالى فورج: قضى چورج واشنطن مع جيشه شتاء طويلًا قارس البرد فى ڤالى فورج فى ١٧٧٧-١٧٧٨.

اقرؤوا شفتى. لاضرائب جديدة: كانت هذه إحدى العبارات التى جاءت على لسان چورج بوش وكثر ترديدها إبان حملته الرئاسية عام ١٩٨٨.

الألطف والأكثر حنانًا: كان بوش قد دعا فى إحدى خطبه عام ١٩٨٨ إلى أن تكون أمريكا ألطف وأكثر حنانًا.

لست محتالًا: من خطبة تليفزيونية ألقاها ريتشارد نيكسون أثناء فضيحة ووترجيت.

يتردد هديل اليمام فى أرضنا: أنشودة سليمان ٢/ ١٢.

يوجد ركن ما فى حقل أجنبى هو انجلترا إلى الأبد: من قصيدة 'الجندى' لروپرت بروك.

ستيف كاريلا: اسم محقق فى الروايات البوليسية التى كتبها إد ماكبين عن عمل الشرطة فى حى خيالى.

طرزان ملك القردة: الشخصية الرئيسية فى قصص مغامرات كتبها إدجار رايس باراز.

السير جاوين، السير جالاهاد، السير لانسلوت: من فرسان المائدة المستديرة فى رومانسات الملك آرثر.

سام سپيد: اسم المحقق الخيالى فى روايات داشيل هاميت (فى رواية الصقر المالطى على سبيل المثال).

ملكة الجان: كتب إدموند سپنسر قصيدة ملكة الجان، ولاحظ أن كلا من هاتين الكلمتين أصبحت تعنى بالإنجليزية الدارجة 'الشاذ جنسيًا'.

إنه ينظر إليك يا ولد: كلمات قالها همفرى بوجارت فى فيلم كازابلانكا (١٩٤٢).

مرثا/ اختارت النصيب الأفضل: انظر "مارى اختارت النصيب الصالح" (إنجيل لوقا ١٠/ ٤٢).

ولكن الشباب هو الجنة عينها: من قصيدة المقدمة للشاعر وردزورث.

إننا ندين بديك إلى اسكولاپيوس: يقال إن هذه كانت آخر كلمات سقراط.

القبر مكان خاص فتان/ لكن لا يتعانق فيه فى ظنى إنسان: من قصيدة أندرو مارڤيل 'إلى حبيبته الخجول'.

تتحول إلى يقطين عند منتصف الليل: إحالة إلى قصة سندريلا الخرافية.

ضلع الخنزير فى دانمو: كانت التقاليد فى دانمو تقضى بتقديم ضلع خنزير إلى أى زوجين عاشا فى وفاق زوجى لمدة عام ويوم واحد. (معجم أوكسفورد المختصر للإنجليزية الحديثة).

يطلب خبزًا فيعطى حجرًا: إنجيل متى ٧/ ٩.

الملكة الحمراء: شخصية فى رواية لويس كارول من خلال المرآة.

اليقظة السرمدية ثمن الحرية: ينسب أيزيل ورديج (١٩٨١ ص ٤٩) هذه المقولة

إلى بارى جولدووتر. ويشير بولر وچورچ (١٩٨٩ ص ٥٦) إلى أن هذه المقولة تنسب خطأ فى أحيان كثيرة إلى توماس چيفرسون، ولكنهما لا ينصان على مصدر بديل. قارن "الشرط الذى وهب الله الحرية للإنسان على أساسه هو اليقظة السرمدية" (چون فيلپوت كاران عام ١٧٩٠ (معجم بنجوين للمقتطفات ص ١٢٩).

فلنملك عالمًا أوحد، فلكل منا عالم، وهو كذلك عالم: من قصيدة الغد الصبيح للشاعر چون دَنْ.

المساواة والانفصال: هذا حكم محكمة يرجع إلى القضية التى رفعتها پليسى على فيرجسون أمام المحكمة الأمريكية العليا أيام التمييز العنصرى، إذ حكمت المحكمة باستمرار الفصل بين الركاب السود والركاب البيض فى المواصلات العامة بشرط المساواة بين المقصورات المنفصلة. وقد وافق على هذا المبدأ نفسه أصحاب المدارس العامة فى أمريكا، ولم يُعلن أنه مخالف للدستور حتى صدور مرسوم الحقوق الفيدرالية عام ١٩٦٤ (دائرة المعارف الأمريكية ٢٠/ ٧٠، ٢٤٧، و٢٤/ ٥٢٣، و٢٧/ ٤٥ ز).

پيتى-سنج: شخصية فى مسرحية ميكادو، الكوميديا الموسيقية، من تأليف جلبرت وساليڤان.

العيون الأيرلندية باسمة: أغنية.

الجميلة والوحش: قصة خرافية.

تلك كانت أقسى الطعنات جميعًا: من مسرحية يوليوس قيصر، لشيكسبير، الفصل ٣ المشهد ٢.

فى هجمة فتك واحدة: من مسرحية مكبث، الفصل الرابع المشهد الثالث.

ماذا؟ كـل كتاكيتـى الحلوين وأمهمو أيضًا؟: من مسرحية مكبث، الفصل ٣ المشهد ٤.

تنهض من وسط الرماد: كان يُظن أن العنقاء، الطائر الخرافى، يحترق ثم ينهض حيًا من وسط رماده.

اطلبوا تجدوا: من إنجيل متى ٧/ ٧.

اغفر لنا ديوننا: من إنجيل متى ٦/ ١٢.

اذهبى أيتها البقعة الملعونة: من مكبث الفصل ٥ المشهد الأول.

قصة مدينتين: رواية كتبها تشارلز ديكنز.

يا له من عالم جديد جميل: ترد العبارة أصلًا فى مسرحية العاصفة [لشيكسبير] المشهد الخامس من الفصل الأول، ولكنها عادة ما تشير اليوم إلى رواية أولدوس هكسلى التى تحمل هذا العنوان (١٩٣٢).

الصفة المؤكدة الوحيدة للحظ أنه يتغير: مقولة تنسب إلى بريت هارت فى مكنز الجيب (١٩٨٨ ص ٣٥).

لا ينجح شىء مثل النجاح: مثل سائر (معجم بنجوين للأمثال ص ٢٢٨).

خشية الموت أسوأ من الموت نفسه: مثل سائر (معجم بنجوين للأمثال ص ٣٩).

على المرأة أن تتسم بضعف مهارة الرجل حتى تحقق نصف نجاحه: قول منسوب إلى شـپيجلمان وشنايدر (١٩٧٣ ص ٩٣).

كل قرار تتخذه خطأ ترتكبه: قول ينسب إلى إدوارد دالبرج فى شـپيجلمان وشنايدر (١٩٧٣ ص ٩٣).

الاتحاد قوة والتفرق ضعف: مثل (معجم بنجوين للأمثال ص ١٩٨).

رابطة الدم أمتن من رابطة الماء: مثل (معجم بنجوين للأمثال ص ٢٠٠).

سفن تبحر ليلًا: من قصيدة 'حكاية اللاهوتى' فى ديوان 'حكايات حانة على جانب الطريق' للشاعر لونجفلو.

كل شىء مباح فى الحب والحرب: مثل (معجم أوكسفورد للأمثال الانجليزية ص ٣٦).

يمكنك أن تأخذ الحصان إلى الماء ولكنك لا تستطيع أن تجعله يشرب: مثل (معجم پنجوين للأمثال ص ٢٥٨).

من لا يهدر شيئًا لا يحتاج إلى شىء (معجم پنجوين للأمثال ص ٢٣٧).

سام سپيد: محقق خيالى فى روايات الكاتب داشيل هاميت (مثل رواية الصقر المالطى).

قاطعتنى مثل صاحب پورلوك: قيل إن شخصًا من پورلوك قاطع كولريدج أثناء كتابته قصيدة 'قبلاى خان'.

الأوراق الذابلة الصفراء: من مكبث الفصل ٥ المشهد ٣.

تشيشير: قطة تشيشير فى رواية أليس فى بلاد العجائب التى كتبها لويس كارول.

فارس مهذب كامل الخلق: من مقدمة قصص كانتربرى التى كتبها تشوسر.

الجزيرة ذات الصولجان: شيكسبير، ريتشارد الثانى، الفصل ٢ المشهد الأول.

فى الأرض والسماء ما يزيد يا هوراشيو/ عن كل ما يراود الأحلام فى فلسفتك: من هاملت، الفصل ١، المشهد الخامس.

أبواب الإصطبل: المثل السائر هو "لا نفع فى إغلاق أبواب الاصطبل بعد هروب الحصان" (معجم بنجوين للأمثال ص ١٩٨).

كانت أفضل الأوقات، وكانت أسوأ الأوقات. من رواية ديكنز قصة مدينتين.

أوناسيس: صاحب شركة لبناء السفن، ومليونير يونانى (١٩٠٦ ؟ - ١٩٧٥).

(موسوعة بـنجوين - كولومبيا الموجزة).

روكيفيلر: أسرة أمريكية من المليونيرات.

مارشال ديلون: الشخصية الرئيسية فى فيلم مدينة دودج (١٩٣٩).

نهر روبيكون: النهر الذى عبره يوليوس قيصر مخالفًا بذلك أوامر مجلس الشيوخ.

أرض الساحر أوز: إشارة إلى رواية ساحر أوز للكاتب ل. فرانك بوم.

كاساندرا: ابنة بـريام ملك طروادة، منحتها الآلهة موهبة النبوءة، ولكن لم يصدق أحد نبوءاتها.

نلسون: اشتهر هوراشيو نلسون بعدم مبالاته بالأخطار.

موريس شيـڤـاليه: المغنى الفرنسى (١٨٨٨-١٩٧٢).

آن فرانك: فتاة يهودية ماتت فى معسكر اعتقال وتركت مذكراتها.

دارت ڤـادر: شخصية مرعبة فى فيلم حرب الكواكب.

ميجريه، شرلوك هومز ، پـوارو: أسماء محققين خياليين.

نانسى درو: الشخصية الرئيسية فى سلسلة من الروايات البوليسية الموجهة للبنات من تأليف كارولين كين.

ساره برنار: ممثلة فرنسية شهيرة (١٨٤٤-١٩٢٣).

پـوليانا: الشخصية الرئيسية فى سلسلة روايات للأطفال كتبتها إليانور هـ. پـورتر، واشتهرت پـوليانا بمحاولاتها الدائبة للتفاؤل.

بلا عينين فى غزة: ملتون كفاح شمشون.

يتفوق على هيرود: هاملت، الفصل ٣، المشهد ٢.

أيتها الحرية كم باسمك تقترف الآثام: صيحة مدام رولان إبان الثورة الفرنسية.

أيام النبيذ والورود: من ذروة الحياة القصيرة للكاتب إرنست داوسون.

عاصفة فى فنجان شاى: "ضجة كبرى حول موضوع تافه" (معجم أوكسفورد الموجز للإنجليزية الجارية).

خطوة صغيرة يخطوها إنسان، وقفزة عملاقة للبشرية: مقولة نيل أرمسترونج عندما خطا على سطح القمر عام ١٩٦٩.

المحبة الكاملة تطرد الخوف: رسالة يوحنا الأولى ٤/ ١٨.

تزوجت بامرأة ولذلك لا أقدر أن أحضر: إنجيل لوقا ١٤/ ٢٠.

الرجل يعمل من مشرق الشمس إلى مغربها، ولكن عمل المرأة لا ينتهى أبدًا. مثل (معجم أوكسفورد للأمثال الإنجليزية).

نادرًا ما يغازل الرجال فتيات يرتدين نظارات: مقولة منسوبة إلى دوروثى باركر (معجم بلومزبرى الموضوعى للمقتطفات).

أين ثلوج العام الماضى؟: ترجمة للسطر (*Où sont les neiges d'antan*) للشاعر الفرنسى ڤـيلون (ڤـيون)، والمترجم هو دانتى جابرييل روسيتى.

فى المدافن، كل واحدة: سطر من أغنية پيث سيجر بعنوان "أين ذهبت جميع الزهور؟"

واقفة وسط حقل الحنطة الغريب: فى قصيدة كيتس "إلى بلبل" وقفت راعوث وسط حقل الحنطة الغريب بعينين دامعتين.

إن الليل حنون: انظر ف. سكوت ڤيتزچيرالد (الليل حنون).

فاوست/ مفيستوفيليس: انظر المضمار السريع (الخاص بالسيارات أو السباق ومجازيًا).

ونحن نعرف أن فاوست/ فاوستوس باع روحه للشيطان (مفيستوفيليس) فى مقابل 'الشباب والمعرفة والطاقة السحرية' (موسوعة كولومبيا بنجوين الوجيزة، ص ٢٨٤) [ولما كان اسم مفيستوفيليس واردًا فى صيغة الصفة فقد أتيت فى الترجمة بصفة هى الاسم المضاف ليفيد النعت].

قرين من ويجان: التورية فى كلمة 'قرين' (peer) التى تماثل فى النطق (pier) أى اللسان الممتد داخل البحر فى ميناء ويجان وهو عنوان رواية كتبها چورچ أورويل (١٩٣٧) بعنوان اللسان البحرى فى ويجان.

الجمال يقتصر على عين الرائى: تنسب هذه العبارة إلى مارجريت وولف هنجرفورد (١٨٥٥تقريبًا - ١٨٩٧) وإلى ليو والاس ١٨٢٧-١٩٠٥ (معجم بلومزبرى الموضوعى للمقتطفات ص ٣١).

تعض اليد التى تطعمك: إدموند بيرك، فى كتابه أفكار وتفاصيل عن الندرة، يقول "... سوف ينقلبون ويعضون اليد التى تطعمهم" (معجم بنجوين للمقتطفات ص ٨١).

فانقلب ساقطًا يتقد لهيبًا من السماء العليا: ميلتون، الفردوس المفقود، الكتاب الأول.

إنه شاب بينكم يسجل ملاحظاته: روبرت بيرنز فى قصيدته 'عن رحلات الكابتن جروس'.

عجول مسمنة: إنجيل لوقا ١٥/ ١١-٣٢.

طوبى للإنسان الذى لا يجالس المستهزئين: المزامير ١/ ١.

اذهب واعمل أنت هكذا: إنجيل لوقا ١٠/ ٣٧.

ذراعا فرجار توأم/ مثل ذهب مطروق فى رهافة الهواء: الشاعر چون دَنْ من قصيدة "الوداع: النهى عن النعى".

ورغم أن كل مشهد هنا يسرنا/ وليس من شر سوى عند البشر: ترنيمة كتبها ريچنالد هيبر.

"غير تعقيد الشباك عندما نحيكها لغيرنا/ إذا شرعنا أوّلًا نمارس الطريف من خداعنا" إحالة إلى قصيدة مارميون التى كتبها السير وولتر سكوت، وجاء فيها "وما أشد تعقيد الشباك عندما نحيكها لغيرنا/ إذا شرعنا أولًا نمارس الطريف من خداعنا".

وكان صوتها رقيقًا ناعمًا خفيضًا، وحبذا بذاك فى النساء: الملك لير، الفصل الخامس، المشهد ٣.

فى السماء فرح أكثر...: إنجيل لوقا ١٥/ ٧.

شواظ الجحيم لا تدانى غضبة امرأة تعرضت للصد: انظر كونجريف عروس فى ثياب الحداد.

هيستنجز والعلمين: من المواقع الحربية الكبرى.

ديكسون من دوك جرين: عنوان مسلسل تليفزيونى للـ B.B.C (١٩٥٥-١٩٧٦).

تعليم ريتا: فيلم من إخراج لويس جلبرت ١٩٨٣.

تلك التى لابد من طاعتها: اشتهرت العبارة من خلال مسلسل رامپول من بيلى الذى كتبه چون مورتيمر. وكانت العبارة أصلًا تشير إلى رواية هى من تأليف هـ. رايدر هاجارد، وكان رامپول يستخدم العبارة فى الرواية للإشارة إلى "زوجته الجبارة" كما استخدمت فى الإشارة إلى مارجريت ثاتشر (ريس، ١٩٨٩ ص ١٨٥).

السيف المصلت: سيف داموقليس.

الصيادة والقمر: أرتميس/ ديانا.

يا صدق نبوءة روحى!: هاملت الفصل الأول، المشهد الأول.

لكن ذلك الطريق يفضى للجنون. الملك لير، الفصل ٣، المشهد الخامس.

هذه الجزيرة ذات الصولجان. ريتشارد الثانى، الفصل ٢ المشهد الأول.

"ارتبط وحسب". أ. م. فورستر: هاواردز إند.

أمضى أميالًا قبل النوم: روبرت فروست "التوقف فى الغابات ذات مساء يسقط فيه الثلج".

أكل السمك إلى حد التخمة قاتل: يقال إن الملك هنرى الأول (١٦٠٨-١١٣٥) مات لهذا السبب (ويليامسون ١٩٩١ ص ٤٨).

لم يسبق أن دان عدد أكبر بمثل هذا الديْن إلى مثل هذه الفئة القليلة: ذلك ما قاله ونستون تشيرشيل عن معركة بريطانيا (١٩٤٠).

خلق الناس جميعًا متساوين: توماس چيفرسون فى إعلان استقلال أمريكا.

لن يمروا: من المحتمل أن القائل كان الچنرال ر. ج نيڤيل عندما أصدر أمره اليومى فى يونيو ١٩١٦ (معجم بلومزبرى الموضوعى للمقتطفات ٩٢ ص ١٣) وكثيرًا ما تنسب هذه المقولة إلى الماريشال پتان (١٨٥٦-١٩٥١) وإلى دولوريس إيباروري، التى اشتهرت باسم 'إلهاب العواطف' (١٨٩٥-١٩٨٩) وذلك لأن صورة الأخيرة الإسپانية (*no pasarán*) أصبحت الشعار الجمهورى فى الحرب الأهلية بالإسپانية.

الشفاه الثرثارة تغرق السفن: تحذير من عدم الحرص فى الكلام بسبب إمكان وجود جواسيس.

إذا صلى أفراد الأسرة جماعة ظلوا جماعة: كان هذا شعار الحملة الصحفية التى قامت بها مجلة ماكولز الداعية إلى لم شمل أفراد الأسرة (١٩٥٤)، وتعرض الشعار للتعديل على امتداد عقود طويلة.

اذهب إلى العمل على بيضة: شعار اخترعته فاى ويلدون لهيئة تسويق البيض البريطانية التى قامت بحملة لزيادة بيع البيض (قاموس پنجوين للمقتطفات الحديثة).

مقهى رائع وملحق به متحف لطيف: إعلان تليفزيونى وپوستر دعائى لمتحف ڤكتوريا وألبرت فى لندن (سايمون ١٩٨٩ ص ٣٦).

الحواشى:

١- تستخدم ويلدون فى الصفحة السابقة من نصها عبارة "ثروات السنين"، وبذلك تحيل القارئ إلى فرانسيس طومسون فى قصيدته 'كلب السماء'.

٢- كان راسكين فى الواقع يهاجم لوحة أخرى من لوحات هويسلر وعنوانها "ليلية باللونين الأسود والذهبى: الصاروخ الساقط" (١٨٧٧) **دائرة المعارف البريطانية** ١٩ ص ٨١٥).

٣- "أجنحة مثل قطع المظلة./ خفافيش! / مخلوقات تعلق نفسها مثل الخرق البالية لتنام...". (لورنس ١٩٥٧).

٤- من نماذج الإحالات 'العدوانية' التى يوردها ويلس (*Johannes der Täuscher*) ١٩٨٩ ص ١٨). وهو يستخدمها فى الإشارة إلى سياسى ألمانى اسمه الأول يوحنا (انظر *Johannes der Täufer* أى يوحنا المعمدان، وأما *Täuscher* فتعنى الخائن). وانظر أيضًا تناول المخدرات فوق كل شيء (عنوان مقالة عن الرياضة). ومن النماذج البريطانية الحديثة العهد الإشارة إلى قوة التدخل السريع بتغيير هجاء كلمة (*force*) التى تعنى القوة حتى تعنى هزلية (*farce*) فيما يتعلق بالحرب فى البوسنة.

٥- الصيغة الواردة فى إنجيل متى (نسخة الملك چيمز) فى طبعة الكتاب المقدس المستخدمة هنا هى "كل من يستلون السيف من غمده سيقتلون بالسيف" [والترجمة العربية من كتاب الحياة، القاهرة ١٩٨٨].

٦- وذلك على الرغم من أن بعض الطلاب قد أخبرونى بوجود ڤيديو موسيقى يتضمن صورًا للملك والبحر، ويبدو أنها تستند إلى قصة كانوت.

٧- هذه الإشارات لا تلْقِى بالًا فيما يبدو إلى الاختلافات بين الشخصيات لشتى فرسان الملك آرثر. ومن المحتمل أن قراء پاركر من الأمريكيين العاديين اليوم غير ملمين بهذه الفوارق.

٨- من يستقبل الإحالة يسميه أندرو تشيسترمان "المحال إليه" (alludee).

٩- استخدم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) هذه العبارة فى إشارته إلى السنوات الأولى للثورة الفرنسية.

١٠- فى هذا السياق خصوصًا لم يكن المجيب عن السؤال قد قبلته الجماعة الخاصة عضوًا فيها، على الرغم من رغبته فى ذلك. والتأكيد على **كلاهما** فى الأصل.

١١- مثلًا "الشركة الأمريكية تضع ابتسامة فى أعين العمال الأيرلنديين" (فيرناند ١٩٨٨) و"العيون الأيرلندية الباسمة: مولرونى... حقق نصرًا ساحقًا" (راسل ١٩٨٨).

١٢- على سبيل المثال "**الحفاظ على المواعيد من آداب الملوك، ولكن اللصوص كثيرًا ما لا يتأخرون فى القدوم**".

١٣- انظر إلى مثال فنلندى: كان الخطاب الذى ألقاه رئيس وزراء فنلندا بمناسبة رأس السنة فى ١٩٩٣ (لا رئيس الجمهورية، وكان بذلك ينتهك تقليدًا عمره ٦٠ سنة) قد انتهى بمثل يقابل المثل الإنجليزى الذى يقول "أحلك ساعات اليوم الساعة التى تسبق الفجر". وقد هاجمت الصحافة الفنلندية هذا الاستخدام للمثل المذكور من حيث كونه يمثل أسلوبًا عاديًّا وغير متميز لإنهاء الخطاب.

١٤- بعض 'الاستعارات الثقافية' التى ينص عليها نيومارك (١٩٨٨ ص ١٠٦-١١٢) يمكن ضمها إلى الأمثلة التى ناقشتها.

١٥- النموذج هو "هل تسمح؟" "لا! لقد قاطعتنى بالفعل مثل صاحب پورلوك..." (سيث ١٩٩٣ ص ١٠٩٩) (أثناء كتابه الشاعر كولريدج قصيدة 'قبلاى خان' قاطعه شخص من پورلوك، [والمثال الإنجليزى يحول اسم المنطقة إلى فعل يمكن رسمه بالعربية على هذا النحو 'برلك' وتكون الصورة المقصودة 'لقد بُرْلُكْتنى بالفعل (؟)].

١٦- السطور المقتطفة واردة فى بداية الرواية. وتوجد روابط أخرى بين النص الذى ترد فيه الإحالة والنص المحال إليه، مثل المقتطف على صفحة العنوان وعناوين الفصول التى يقتطفها المؤلف من رواية قصة مدينتين، إلى جانب إحالات وإشارات أخرى.

١٧- أدين بهذه الملاحظة إلى سوزان باسنيت (محادثة شخصية ١٩٩٣).

١٨- هذا المثال موضوع، والمثال من إير (الذى يتلوه) حقيقى.

١٩- يناقش كل من هذين الكاتبين الإحالة الأدبية بصفة عامة، ولكن ما يقولانه ينطبق بصفة خاصة على الإحالات المعدلة.

٢٠- أى فلورنس نايتنجيل، كما عند مودى (١٩٨٥ ص ١٨٧).

٢١- هذا صحيح، فكلمة مشهد هنا (prospect) فى هذه الإحالة لا تحمل المعنى المجازى المعاصر الشائع أى 'مشهد المستقبل أو آفاق المستقبل' بل تحمل الدلالة المادية 'للمنظر الطبيعى'.

٢٢- يقول كولريدج "كان [المعلم] يستهجن بشدة استعمال كلمات مثل العود، والهارب والقيثارة وربة الشعر وربات الفنون ومصادر الإلهام والحصان الطائر

والنبع المقدس. وأكاد أراه بعين خيالى الآن وهو يصيح: هارپ؟ هارپ؟ قيثارة؟ تعنى القلم والحبر يا بنى؟ ربة الشعر يا بنى ربة الشعر؟ تعنى ابنة مربيتك؟ النبع المقدس؟ طبعًا تعنى مضخة الدير فى تصورى!" (كولريدچ ١٩٠٦ ص ٤ والتأكيد فى الأصل).

٢٣- انظر مثلًا قول كولريدچ "... هذه 'السحائب الضبابية المرسومة' التى تصعد أحيانًا من المستنقعات فى سفح جبل الپارناس" (كولريدچ ١٩٠٦ ص ٩) ويضيف قائلًا: "يمكن مقارنة لغتنا ببرية من مزامير البوص، ولن يستطيع إلا أحباء الرب پان أو الرب أپوللو أن يشكلوا منها حنجرة الطائر المغرد الساذج" (ص ٢٠) وأيضًا "ذلك الذى يتعبد فى محراب ربات الشعر" (ص ٢٤).

٢٤- ويلدون، فى مقابلة شخصية، مدينة إيسو، فنلندا، ١٧ مارس ١٩٨٩.

الفصل الرابع

حل المشكلات : النظرية والتطبيق

لابد للمترجم الذى يجمع بين الكفاءة والمسؤولية، بعد أن يلاحظ وجود إحالة فى فقرة من فقرات نص مصدر، وبعد أن يحلل وظيفتها على المستويين العام والخاص للسياق، أن يقرر آخر الأمر كيف يعالجها. وسواء أكان يرى الإحالة فى صورة مشكلة حقيقية أم لا، فسوف يطبق استراتيـچـية معينة من بين عدد من الاستراتيـچـيات الممكنة، ويتركز اهتمام هذا الفصل على جانب حل المشكلات فى الترجمة.

سوف ننظر بدايةً فى شتى أنواع الاستراتيـچـيات المتاحة لترجمة الإحالات، ثم نتصدى بعد ذلك لقضايا ممارسة الترجمة، إذ ندعو أولًا ستة مترجمين فنلنديين لمناقشة عملهم ومبادئهم، وبعد أن نفحص بعض أعمالهم سننظر فى الاستراتيـچـيات الفعلية التى اختاروها لمعالجة الإحالات، وهو ما يؤدى إلى مناقشة الأسباب المحتملة للقرارات التى اتخذوها. ويختص قسم منفصل بإيضاح التطبيق العملى لحل المشكلات، من خلال أمثلة يمكن استخدامها أيضًا مادةً ينتفع بها معلم الترجمة الذى يود مناقشة ترجمة الإحالات فى قاعة الدرس. وتقول الحجة التى يسوقها هذا الفصل، بصفة عامة، إن النظر فى عدد بالغ التنوع من الاستراتيـچـيات سوف يؤدى، على الأرجح، إلى ترجمات ناجحة، خيرًا من الاستعمال الروتينى لاستراتيـچـية واحدة فقط.

الاستراتيجيات الممكنة لمعالجة الإحالات

سبق أن ميزنا (فى الفصل الأول) بين الإحالات بأسماء الأعلام والإحالات بالعبارات الأساسية. وتختلف استراتيـچـيات الترجمة المتاحة لهاتين المجموعتين إلى حد ما، لأنه يمكن فى حالات كثيرة الإبقاء على اسم العلم دون تغيير، ولكن التصدى لعبارة أساسية يتطلب، كقاعدة عامة، تغيير الصياغة. فالاسم پـوليانا مثلًا يقبل

استخدامه كما هو فى الإنجليزية والفنلندية، ولكن عبارة (*vanity of vanities*) (الجامعة ١/ ٢) لابد من تغييرها مثلًا إلى باطل الأباطيل [بحذف حرف الإضافة]. ويصدق ذلك أيضًا على الإحالات بالعبارات الأساسية غير المألوفة، إذ لا توجد لها ترجمات معتمدة ثابتة[1].

وأما استراتيـچيات ترجمة أسماء الأعلام أساسًا فهى:

- الحفاظ على الاسم دون تغيير، أو
- تغيير الاسم، أو
- حذفه.

وهذه الاستراتيـچـيات الأساسية لترجمة الإحالات بأسماء الأعلام تتخذ الصور المنوعة التالية:

(١) الإبقاء على الاسم (إما دون تغيير أو فى صورته التقليدية باللغة المستهدفة، وانظر أدناه) ولذلك فئات فرعية ثلاث:

(١ أ) استخدام الاسم كما هو،

(١ ب) استخدام الاسم مع إضافة بعض الإرشاد (انظر أدناه)

(١ ج) استخدام الاسم مع إضافة شرح تفصيلى، فى هامش على سبيل المثال.

(٢) أن يُسْتَبْدَلَ بهذا الاسم اسمٌ آخر، (بما يتجاوز التغييرات التى تقضى بها الأعراف) ولذلك فئتان فرعيتان:

(٢ أ) أنْ يُستبدل بهذا الاسم اسمٌ آخر من اللغة المصدر؛

(٢ ب) أنْ يُستبدل بهذا الاسم اسمٌ آخر من اللغة المستهدفة.

(٣) حذف الاسم. ولذلك فتتان فرعيتان:

(٣ أ) حذف اسم العلم وتقديم المعنى بوسيلة أخرى، مثل اسم شائع من غير أسماء الأعلام

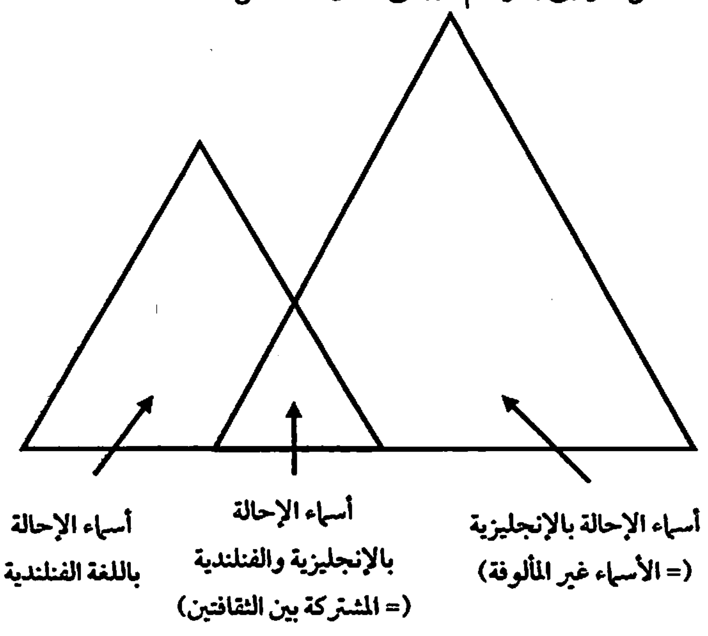
(٣ ب) حذف اسم العلم والإحالة كلها.

وفيما يتعلق بالأشكال التقليدية فى اللغة المستهدفة، أو التغييرات المطلوبة فى أسماء الأعلام (كما هو الحال فى الاستراتيـجيتين ١ و٢) يقول نيومارك (١٩٨٨ ص ٢١٤) إنه إن يكن من المعتاد الإبقاء على الأسماء الشخصية دون تغيير فإن لهذه القاعدة عدد من أنماط الاستثناءات الشهيرة. فالتغييرات مطلوبة مثلًا فى أسماء الحكام، والكثير منهم فى الكتاب المقدس ومن الشخصيات الكلاسيكية والأدبية وما إلى ذلك بسبيل. فتغيير اسم تشارلز الثانى إلى كارل الثانى بالفنلندية، وجـون پـول إلى يوهانس ياڤـالى، وآدم وحواء إلى آتامى يا إيـڤـا، وأفلاطون (*Plato*) إلى پـلاتون، وسندريلا إلى توهكيمو وهلم جرا، تغييرات مطلوبة حيث لا يتوافر البديل عادة أمام المترجم الكفء. ويصدق ذلك على أسماء أماكن معينة (نيومارك ١٩٨٨ ص ٣٥) مثل فلورنسا/ فيرنزه، وكثير من أسماء الكتب والأفلام، إلخ، التى أحيانًا ما تكون لها أشكال مترجمة 'رسمية' بالغة الاختلاف. فرواية چـين إير الإنجليزية مثلًا تعرف بالفنلندية باسم رواية المربية، ورواية هواردز إند تعرف باسم "المنزل الذى فى ظل شجرة الدردار".

ولنا أن نجيب على السؤال الذى يطعن فى ضرورة النظر فى استراتيـچيات أخرى غير (١ أ) قائلين إنه إذا كانت هذه الاستراتيـچـية (١ أ) كافية بلا شك فى حالة التواصل داخل ثقافة معينة، فإن ضرورات النقل عبر الثقافات كبيرة إلى الحد الذى لا يجعلها أفضل استراتيـچـية لكل اسم. فمشكلة ترجمة الإحالات لا تقتصر على الأسماء فى ذاتها بل إنها تتعلق بأمر ذى أهمية قصوى وهو مشكلة نقل ظلال

المعانى التى يوحى بها الاسم فى ثقافة لغة معينة إلى ثقافة لغة أخرى، حيث تكون ظلال المعانى المذكورة أضعف كثيرًا أو لا وجود لها. وهكذا فإن أحد العوامل ذا الأهمية الحيوية فى اتخاذ القرار يتمثل فى ألفة المتلقين فى الثقافة المستهدفة باسم من الأسماء أو عدم ألفتهم به. وسوف تدعم البيانات التجريبية فى الفصل الخامس حجتى التى تقول إن المترجمين الذين يتمتعون بالمسؤولية لابد لهم من الوعى بوجود شتى الاستراتيـجيات المتاحة والاستعداد لاستخدامها حيثما كانت مناسبة. ولكن بعض الملاحظات حول مسألة الألفة يلزم تقديمها هنا.

فلما كانت هذه الدراسة تتناول الترجمة ما بين ثقافتى لغتين غربيتين لم تجر بينهما اتصالات ثنائية كثيرة إلا منذ عهد قريب نسبيًّا، فإن الألفة بالإحالة بالأسماء يمكن التمثيل لها بشكل تقريبى بالرسم البيانى التالى (الشكل ١):



الشكل ١ : تداخل أسماء الإحالة فى الإنجليزية والفنلندية.

ويرمى هذا الشكل إلى تبيان أن اللغتين الإنجليزية والفنلندية تشتركان فى عدد من الأسماء المألوفة ذات القدرة الإحالية فى ثقافة اللغة المعنية. فأما اللغة الفنلندية فتاريخ الوثائق المكتوبة بها والأدب المنشور بها يحتوى دون شك على عدد أقل نسبيًا. وتتداخل هذه الأسماء إلى حد ما. وأما المثلث الأكبر فيتضمن أسماء فى معظمها خاصة بالإنجليزية (مثل چون دَنْ، وبنيديكت أرنولد، ومستر روتشستر، والأرنب الأبيض). ويتضمن المثلث الأصغر أسماء خاصة باللغة الفنلندية (مثل كوسكيلان أكسيلى، سوينالان آنا، كالى پتالو، پيرستا، كولو)[٢]. والمثلث الصغير الذى يتداخل فيه المثلثان يتضمن أسماء معروفة فى أية ثقافة غربية (وإن كانت كثيرًا ما تختلف أشكالها على نحو ما، الأمر الذى 'يتطلب' تغييرات أو ترجمات). وقد تكون هذه الأسماء من الكتاب المقدس (يوحنا المعمدان/ يوهانيس كاستايا) أو أسماء كلاسيكية (هيلين الطروادية/ طرويان هيلينا) أو أسماء عُرفت من خلال آداب أخرى، أو أجهزة الإعلام، وشتى مظاهر الثقافة الشعبية: روميو وچوليت/ روميو ياچوليا؛ العم توم/ تومو – سيتا؛ وينى ذا پوه/ نالى پوه؛ البيتلز/ بيتليست؛ حرب الكواكب/ تهتين سوثا؛ مادونا.

ولا توجد، فى حدود ما أعرف، بيانات توضح مدى ألفة القراء من أبناء الثقافات الأخرى بالأسماء الواردة فى نصوص اللغة الإنجليزية. وكنت أجريت تجربة ضيقة النطاق فى إطار هذه الدراسة عام ١٩٩١ لاختبار مدى ألفة مجموعة تتكون من ٥١ طالبًا ومعلمًا بالجامعة الفنلندية ببضعة أسماء، ولما كانت الألفة، فيما يبدو، معيارًا مهمًا لاختيار الاستراتيـچـية الملائمة، فها أنذا أقدم نتائج التجربة هنا[٣].

وقد اخترت الأسماء – وجميعها مستخدمة فى إحالات فى النصوص التى فحصتها – بهدف تمثيل التنوع فى المصادر، وإن كان من الممكن بطبيعة الحال اختيار مجموعة

أخرى تمامًا، مثل أجاج (اسم من الكتاب المقدس) وبوديسيا (بوديكا) (اسم بريطانى تاريخى) وديزى بوكانان (اسم أدبى أمريكى) وتوماس جراد جرانيد (اسم أدبى بريطانى) وكارى نيشن (اسم تاريخى أمريكى) وپوليانا (أدب الأطفال) ونيرو وولف (الروايات البوليسية) وإوز مبنى الكاپيتول (عبارة كلاسيكية تتضمن اسمًا).

وكنت أفترض أن پوليانا ونيرو وولف من الأسماء المألوفة لقطاع كبير من الذين أجابوا على أسئلتى، إذ كانت ترجمات الأولى من القراءات التى يقبل عليها الصغار فى فنلندا، خصوصًا الفتيات، على مدى عقود طويلة، وأكد شيوع الاسم الأخير مسلسل عرضه التلفزيون الفنلندى. وقد ثبتت صحة افتراضى.

وكان حساب الدرجات على النحو التالى:

- ثلاث درجات للتعرف الكامل (مثلًا: پوليانا = "تحاول دائمًا أن تكون سعيدة، متفائلة دائمًا على الرغم من معاكسة الظروف (رواية للأطفال)"[٤] (وكل مثال من الإجابات من ترجمتى للكلمات الفنلندية التى أجاب بها من شارك فى اختبارى).
- درجتان للإجابة التى تتضمن بعض التعرف ولكنها تفتقر إلى عنصر أساسى (مثلًا: پوليانا = "طفلة فى رعاية عمة صارمة")[٥].
- درجة واحدة لإجابة أشد غموضًا أو أشد نقصانًا (مثلًا پوليانا = "طفلة فى رواية للأطفال".
- صفر لمن يخطئ فى التعرف على الاسم (مثلا پوليانا = "ببغاء").

انظر الجدول ١ للدرجات الخاصة بكل اسم، والتوزيع الشامل للدرجات فى الجدول ٢.

وكانت الدرجات العليا – كقاعدة عامة – من نصيب الطلاب والمعلمين الذين يعملون باللغة الإنجليزية [٦]. وعلى العكس من ذلك كانت كل الأصفار، باستثناء أوحد، من نصيب غير العاملين باللغة الإنجليزية. ويدل هذا على أن عامة القراء الفنلنديين من المحتمل أن يحرزوا درجات منخفضة. كان متوسط درجات الاختبار ٣٫٦ درجة للعاملين باللغة الإنجليزية و٢٫٦ درجة لمن لا يعملون بها. والترجمة التقريبية لذلك أن القارئ 'العام' سوف يتعرف على اسم واحد، وأن المترجمين (الطامحين) الذين يستخدمون الإنجليزية كإحدى لغات العمل لديهم يحيطون إحاطة لا بأس بها باسمين اثنين. (ولكن انظر الفصل الخامس حيث مناقشة المشكلات المتعلقة باختبارات استجابة القراء).

الجدول ١ : الألفة بالأسماء فى اللغة الإنجليزية بين ٥١ فنلنديا أجابوا على الأسئلة

(مجموع الدرجات التى كانت من نصيب كل اسم)

الاسم	مجموع الدرجات الكلى
أجاج	صفر
بوديسيا (بوديكا)	١٦
ديزى بوكانان	٣
توماس جراد جرايند	٦
كارى نيشن	٤
پـوليانا	٤٥
نيرو وولف	٥٥
إوز مبنى الكاپـيتول	٤

الجدول ٢: توزيع الدرجات على من أجابوا على الأسئلة

الدرجات (مجاميع الدرجات لكل مجيب على الأسئلة	عدد الحاصلين على هذه الدرجات منهم
صفر	١٦
١	٧
٢	٥
٣	٧
٤	٣
٥	٥
٦	٤
٧	١
٨	٢
٩	١
١٠	صفر

وعلى الرغم من ضيق نطاق الاختبار فإنه يدعم وجهة نظرى، فيما يبدو، التى تقول إن على المترجمين أن يفترضوا أن الأسماء الخاصة باللغة الإنجليزية فى النصوص المصدر من الأرجح ألا تكون مألوفة لقراء النصوص المستهدفة. وتترتب على ذلك نتائج واضحة فيما يتعلق باختيار استراتيجية الترجمة. وعلى الرغم من عدم توافر بيانات إحصائية فى هذا الصدد فإن درجة الألفة معيار من المعايير اللازمة لتقدير مدى نفع الاستراتيجيات البديلة لترجمة الإحالات، على نحو ما سوف يتضح لاحقًا. وذلك مهم أيضًا لترجمة الإحالات بعبارات أساسية.

ولا يوجد معيار لترجمة العبارات الأساسية يعادل المعيار المذكور لمعالجة أسماء الأعلام، إذ إن 'الحفاظ' (حرفيًا) على عبارة أساسية لا معنى له بصفته معيارًا ما دامت العبارات الأساسية لا تظل غير مترجمة إلا فى أندر النادر؛ بل إننا لن نجد فى معظم الحالات ترجمة معتمدة واحدة متاحة (انظر الحاشية ١) بحيث يمكن أن يعتبر استخدامها استراتيـجـية حفاظ أو إبقاء عليها، فالواقع أن العبارات الأساسية يمكن أن تترجم فى معظم الحالات بطرائق منوعة، بسبب توافر المترادفات والاختلافات فى أبنية الجمل وما إلى ذلك. ولا توجد ترجمات موحدة للعبارات الأساسية إلا فى الإحالات عبر الثقافية، مثل عبارة عالم جديد جميل. ولكن هذه أقلية.

ومن ثم فإن قائمة استراتيـجـيات الترجمة للإحالات بعبارات أساسية لا يمكن أن تطابق قائمة استراتيـجـيات أسماء الأعلام على الرغم من تشابه المدخل فى كل منهما. وأما استراتيـجـية الحفاظ فى حالة العبارات الأساسية فقد تعنى إما الترجمة الموحدة أو الحد الأدنى من التغيير (انظر تعريف ذلك أدناه)، فأما الأول فيتعلق بالإحالات عبر الثقافية، وأما فى الأخير فتختفى الإحالة، بحيث لا يتبقى إلا المعنى السطحى فقط. وتأثير هذا الخيار الأخير يختلف اختلافًا شاسعًا عن الترجمة الموحدة إلى الحد الذى يستحيل معه اعتبارها استراتيـجـية واحدة.

وهكذا فطلبًا للوضوح أميز هنا بين استخدام ترجمة موحدة يُتوقع من القارئ الكفء أن يتعرف عليها (اذهب واعمل أنت هكذا) (إنجيل لوقا ١٠/ ٣٧) وبين الحد الأدنى من التغيير حيث لا يحتمل التعرف على العبارة إلا بالترجمة العكسية إلى اللغة المصدر (مثل: هذه المرأة غير المستحيلة)[٧] وفى الحالة الأخيرة لا يتحقق التعرف إلا من جانب القراء الذين يتمتعون بثنائية اللغة وثنائية الثقافة، وإن كان الكثير من عموم القراء لن يجدوا فيها على الأرجح إلا عقبة ثقافية.

ولما كانت قوائم استراتيـچـيات أسماء الأعلام والعبارات الأساسية غير متطابقة تمامًا بسبب هذا الفرق الجوهرى، فقد وضعت لها عناوين مختلفة أدناه، حتى حين تكون الاستراتيـچـيات متطابقة. ومع ذلك، ففى المناقشة العامة للاستراتيـچـيات فى هذا الفصل والفصل التالى، حيث لا تمييز بين أسماء الأعلام والعبارات الأساسية، يستخدم مصطلح الحد الأدنى من التغيير أحيانًا باعتباره مرادفًا للترجمة الحرفية، بحيث يشير إلى الحد الأدنى من التغيير فى العبارة الأساسية والحفاظ على أسماء الأعلام كما هى.

وإذن فإن الاستراتيـچـيات المتاحة لترجمة الإحالات بعبارات أساسية هى كما يلى:

ألف – استخدام ترجمة موحدة معتمدة؛

باء – الحد الأدنى من التغيير أى الترجمة الحرفية، بغض النظر عن ظلال المعانى أو المعنى السياقى. ومن ثم فلا يحدث تغيير يرمى بصفة خاصة إلى نقل ظلال المعانى؛

جيم – إرشاد من خارج الإحالة يضاف إلى النص، حيث يهتدى المترجم بتقديره لمدى ما يحتاجه قراء النص المستهدف فيضيف معلومات معينة (عن المصادر أو سواها) وهى التى لا يرى المؤلف ضرورة لها من وجهة نظره، بما فى ذلك استخدام وسائل طباعية للإشارة إلى مادة الإحالة؛

دال – استخدام الهوامش والحواشى وتصدير المترجم وغير ذلك من الشروح الصريحة غير المدسوسة فى النص بل المقدمة بأسلوب سافر باعتبارها معلومات إضافية؛

هاء – الألفة المصطنعة أو التمييز الداخلى، أى إضافة ملامح إحالة داخلية تشير إلى وجود إحالة (باستخدام صيغة خاصة أو بنية خاصة) تختلف عن أسلوب السياق، وتشير من ثم إلى وجود كلمات مستعارة.

واو – إحلال عنصر مستخدم من اللغة المستهدفة؛[٨]

زين – اختزال الإحالة بتقديم معناها وحسب من خلال الشرح، بعبارة أخرى، حتى يصبح معناها سافرًا، وحذف العبارة الأساسية الإحالية نفسها؛

حاء – إعادة الخلق، باستخدام عدة تقنيات معًا: أى بناء فقرة توحى بظلال معانى الإحالة أو بآثار خاصة أخرى من خلقها.

طاء – حذف الإحالة.

وبالإضافة إلى هذا توجد إمكانيتان نادرًا ما تستعملان، الأولى أن يرفع المرء يديه يأسًا قائلًا بأن فى 'النص معان إحالية من المحال ترجمتها (من دون شرح لما قد تكون). وقد شوهد ذلك أحيانًا فى الترجمة المطبوعة على الشريط فى التليفزيون الفنلندى، مثلًا عندما يشعر المترجم بالعجز أمام حوار حلقات 'بنى هيل' الفكاهية، الذى يعتمد على أنماط من التلاعب اللفظى والتلاعب بالإحالات، وإن لم يستطع المترجم أن يلجأ إلى الصمت وحسب، والممثلون يواصلون الكلام. وقد حذفت هذه الاستراتيـجـية من القائمة لأنها لا يمكن استخدامها فى ترجمة الكتب أو المقالات الصحفية. وأما الإمكانية الثانية فهى عدم ترجمة الإحالة، أى إدراج كلمات اللغة المصدر نفسها فى النص المستهدف. ويوجد نموذج من هذه الاستراتيـجـية النادرة فى أحد النصوص المنشورة أدناه[٩].

وقد يكون من المناسب تقديم تعليق آخر هنا. فأنا أزعم أن من يترجم الإنجليزية إلى الفنلندية لا يستطيع فى معظم الأحوال الاعتماد على أن الإحالات بالعبارات الأساسية مألوفة، لكننا ما دمنا نفتقر إلى بيانات إحصائية مؤكدة عن النسبة المئوية للقراء الفنلنديين المحيطين بإحالات معينة، فلابد أن تغدو كل مناقشة أخرى للألفة مناقشة انطباعية لا مناقشة علمية. ومع ذلك، فإن التجارب التى أجريتها فى قاعة الدرس (انظر الفصل ٦) تشير إلى أن الطلاب الفنلنديين الذين يدرسون الإنجليزية فى الجامعة لم يستطيعوا التعرف على الإحالات من النمط الذى تناقشه هذه الدراسة، ناهيك بتحديد مصادرها، والمفترض أن يكون هؤلاء الطلاب أقدر على معرفة مصادر الإحالة باللغة الإنجليزية من غيرهم من الفنلنديين. ومن ثم تقول حجتى إن الجمهور العام فى فنلندا أقل قدرة على التعرف عليها. (معظم الإحالات فى النصوص الفنلندية التى يعرفها القراء الفنلنديون من خلال الترجمة، باستثناء الإحالات إلى الكتاب المقدس، إحالاتٌ إلى نصوص من المحتمل أن الكتاب الفنلنديين كتبوها باللغة السويدية، مثل ج. ل. رونيبرج.) وأما العبارات الأساسية الإحالية ذات الأصل الإنجليزى المألوفة على نطاق واسع فى صورتها المترجمة (المشتركة بين الثقافات) فنادرة باللغة الفنلندية، والاختبارات العابرة للأصدقاء توحى بأن أشهر إحالة شيكسبيرية باللغة الفنلندية هى "أكون أو لا أكون"، وقد تعذر العثور حتى على نموذج واحد آخر لهذه الإحالة من هؤلاء القراء الفنلنديين. ويتضمن الفصل الخامس بعض البيانات التجريبية عن استجابات القراء الفنلنديين العموميين.

مواقف المترجمين وتعليقاتهم على الاستراتيجيات

تتضمن نصوص مادة هذه الدراسة (انظر الفصل الأول) كتابات روائية وصحفية. وتتوافر ترجمات فنلندية لسبع من هذه الروايات. وما دامت هـذه الدراسة

لا ترمى إلى تقييم الترجمات، فمن المفيد أن نفحص كيف اختار مترجمو هذه النصوص معالجة الإحالات وكيف يرون دور المترجم بالنسبة لهم.

وقد خُوطب المترجمون السبعةُ كتابةً، وقُدم إليهم المشروع بخطوطه العريضة، وطُلب منهم المساعدة [١٠] وقد تكرم المترجمون الستة الذين استطعنا الاتصال بهم بالموافقـة على إجـراء مقابـلات شخصية، وهم كاليـفـى نيتاچــا (ك ن) إيلا سالمينين (أ س) أنّا – لورا تالـڤـيو إلون (أ ل ت)، ووافق الآخرون على إجراء الحوار كتابة بسبب ضغوط العمل والبعد الجغرافى وهم إلزا كارول (أ ك) وليسا هاكولا (ل هـ) وإركى چـوكارانين (أچ) وكان طول المقابلة الشخصية يتراوح ما بين ساعة وساعة ونصف، والإجابات المكتوبة يتراوح طولها ما بين صفحة واحدة وأربع وعشرين صفحة. وأُجريت المقابلاتُ فى الفترة من يناير إلى مايو ١٩٩٢، واستُخدم استبيان (انظر الملحق ١) لتحديد الإطار اللازم للمقابلات الشخصية، كما أرسل بالبريد للمترجمين. وكان خطاب التقديم يتضمن تعريفًا لمصطلح الإحالة، لتمكين المترجمين من التفكير فى المشكلة مقدمًا. وفيما يلى تجميع لآراء المترجمين وملاحظاتهم.

لم تستند هذه الدراسة إلى أية ترجمة أولى ينشرها مترجم، فجميع المترجمين الممثلين هنا، على العكس من ذلك، من ذوى الخبرة وتشهد لهم عشرات الترجمات المنشورة للقصص. وكان ثلاثة منهم قد بدؤوا الترجمة فى أواخر الخمسينيات أو أوائل أو منتصف الستينيات، واثنان فى أواخر السبعينيات، وأصغرهم (بعشرة كتب مترجمة للآن) فى ١٩٨٨. وجميعهم من الحاصلين على إجازات جامعية فى اللغات أو الأدب أو علم اللغة (بما فى ذلك مترجم يحمل درجة الدكتوراه). وكان بعضهم قد عمل أيضًا بالصحافة، أو النشر أو بمكتب للترجمة. وقال اثنان إنهما قاما بتدريس مناهج فى اللغات أو الترجمة.

وأكد معظم المترجمين أنهم لا يحيطون إحاطة كبيرة بنظرية الترجمة ولا يكادون يهتمون بالجانب النظرى لدراسات الترجمة [١١]. ومع ذلك فلم يقل أحد منهم إن دراسات الترجمة الأكاديمية لا قيمة لها، بل إنها لا تكاد – فيما يبدو – تفيد الممارسة العملية للترجمة. وقالت مترجمة إنها تتمنى زيادة استخدام المدخل اللغوى لدراسات الترجمة فى تدريب المترجمين، وإن اعترفت بأن حياتها خارج فنلندا حالت دون إلمامها بالمقررات الدراسية الحالية. وقالت أيضًا إن النظرية كان لها وجود دائم إلى حد ما أثناء عملها، على الأقل فى حالتها الخاصة. وقال آخر إنه راض عن التطورات الأخيرة التى اطلع عليها من خلال المجلة المهنية كانتاجـا. وقال العديد منهم إن أفضل حلول للمشاكل كان سبيلها المناقشات مع الزملاء.

وقال المترجمون (باستثناء واحد) إنه من المهم أن يضع المترجم نصب عينيه أثناء الترجمة من يمكن أن يقرأ النص المستهدف من أفراد الجمهور، كما عبروا فى آرائهم تعبيرًا مؤكدًا عن ضرورة الوضوح، قائلين "إن المترجمين لا يترجمون لأنفسهم" (ل هـ. جميع الإجابات كانت باللغة الفنلندية، ومن ترجمتى). وكانوا يرون أن وضع القارئ فى اعتبارهم يرتقى بمستوى الترجمات ويزيد من عدد الكتب المترجمة، أى إنه من المستحيل التواصل مع جمهور مجهول، من دون أخذ المتلقى فى الحسبان. وقالت المنشقة الوحيدة (أ ل ت) إن تلقى النصوص يختلف من قارئ إلى آخر، وفقًا للخبرات الحياتية لكل منهم، ولذلك فهى تفضل التركيز على النص لا على القراء.

وكان المترجمون ينظرون بصفة عامة إلى قراء النص المستهدف باعتبارهم قراء لمؤلف النص المصدر، أو النص المصدر نفسه. (وقد أبدى المترجمون فى بعض المقابلات الشخصية الشفوية دهشة اختلطت بالضحكات حين قيل لهم إن كل كلمة فى النص الذى يقرؤه القراء لم يكتبها مؤلفو النص المصدر بل كتبها المترجمون أنفسهم). وقالوا إنهم يعتبرون أنفسهم أساسًا مفسرين للنص المصدر أو وسطاء بينه وبين القارئ.

واستشهدت مترجمة (أ ج) بوجهة نظر كورت فونيجوت الذى يقول إن على المترجم أن يتمتع بموهبة تفوق موهبة مؤلف النص المصدر(١٢). وتفاوتت آراؤهم حول الترجمة الموجهة لنمط معين من القراء، فقال بعضهم إنه لم يقصد ذلك قطعًا، أو إن الأمر كان يتوقف على النوع الأدبى الذى يترجمه. وقال اثنان إنهما كانا يتصوران فعلًا قارئًا معينًا، وإن اختلفت صورته من نص إلى نص، كما كان يمكن تحديده (كشخص من الثقات، مثل صديق من النقاد أو أحد الأقرباء أو الجيران) أو الإشارة إلى نوعه العام (مثل القارئات المثقفات فى نظر أ س، مترجمة لودج).

وكان معظم المترجمين يتمتعون بخبرة مباشرة بالاختلافات المرتبطة بالثقافة فى الحياة الواقعية بسبب معيشتهم خارج فنلندا. وأجمعوا على أنهم كانوا يدركون فى أحيان كثيرة أو فى بعض الأحيان أثناء عملهم أن القراء الفنلنديين لن يستوعبوا مفهومًا أو معنى كلمة أو اسم معين فى النص المصدر، وأن الحياة اليومية كانت أحد مصادر أمثال هذه المشكلات، وكثيرًا ما كانوا يشيرون إلى العلامات التجارية فى هذا الصدد، قائلين إنهم كانوا على استعداد، من ناحية المبدأ، للجوء إلى عدد من الاستراتيچيات الفعالة للتغلب على هذه المشكلات حيثما أمكن ذلك. وأشار (ك ن) إلى أن المشكلات المرتبطة بالثقافة قد قلت الآن عما كانت عليه منذ بضعة عقود، بسبب ازدياد ألفة الفنلنديين بالثقافة الأنجلوأمريكية، محذرًا من مغبة "التعالى على القارئ" أى تقديم شروح لا لزوم لها للاختلافات الثقافية الاجتماعية. ومع ذلك فكان يرى أن النصوص المستهدفة يجب ألا تتضمن 'علامات استفهام'، أى فقرات تدفع القارئ إلى الحيرة. وكان بعض المترجمين يرى أن مشكلة الاختلافات الثقافية الاجتماعية مشكلات محتومة وحبذوا قبول درجة ما من الخسارة فى الترجمة.

وأقر معظمهم بقبول وصفهم بأنهم 'وسطاء ثقافيون'، مع اختلاف فى درجة تأكيد ذلك، فقال أحدهم إن الأمر يتعلق بالزيادة المطردة فيما يعرفه المترجم عن الثقافة المصدر (ك ن)؛ وقالت أخرى إنها مسألة نقل طريقة مختلفة فى التفكير (أ ل ت)؛ وقالت ثالثة إنها قضية إطلاع القارئ على ما قد يكون غريبًا أو مثيرًا (أ س). وقالت صاحبة رأى منشق إن المترجم محترف تقنى يلبى حاجات القارئ، ويمارس إبداعه على الحدود بين ثقافتين (أ ك). وأكد مترجمون آخرون جانب الكتابة الإبداعية فى الترجمة، فى تضاده مع العمل الآلى للناسخ (ل هـ، أ ل ت).

ولم يكن هؤلاء المترجمون قد أدركوا – على وجه الدقة – أن الإحالات تمثل مشكلة ما، لكنهم سلموا بأن بعض الإحالات عسيرة وأن معالجتها اقتضت بذل الوقت والعناء. وكان معظم المترجين يتعاملون مع الإحالات وفق كل حالة على حدة، وأشار اثنان منهم إلى أن القرارات الخاصة بالتفاصيل لا بد أن تشغل مكانة ثانوية بعد صورة النص الكلية، وأن الإحالات تعتبر مشكلة ذات أهمية ثانوية من وجهة النظر المذكورة.

وعندما سئل المترجمون عما جعلهم يكتشفون إحدى الإحالات تفاوتت إجاباتهم، فتحدثت مترجمة عن ضرورة اليقظة ابتغاء اكتشاف ذلك، قائلة إنها كثيرًا ما شعرت بالحيرة إزاء فقرات معينة جعلتها تشتبه فى وجود إحالة (أ س). وأكد البعض ضرورة سعة الاطلاع (مثل أ ل ت) وأن العبارات المألوفة يسهل التعرف عليها (أ ج). كما قالوا إنهم يؤمنون بوجود 'عملية تعلم' تشبه إقبال محبى الفنون على تعلم وسيلة التعرف على أساليب رسامين معينين (ك ن). ولاحظ البعض وجود 'مفاتيح' (أى "علامات تنصيص خفية"، لورى ١٩٨٦ ص ١٥٨) فى النصوص المصدر (أ ك) وقد تتخذ مثلًا صورة تعليقات على تعبيرات الوجه، وإن كانوا قد عثروا أيضًا على

مفاتيح داخلية مثل القافية والوزن الشعرى. وقد قبل الجميع أنهم كان يفوتهم أحيانًا إدراك الإحالة، وأشارت مترجمة إلى أنه من المفيد التحقق من الإحالات بالاتصال بمؤلف النص المصدر (أ. ك.)[١٣].

وقد أجمع المترجمون بصفة عامة على أن تأصيل الإحالات مضيعة للوقت، على ضرورته، فكلما ارتفعت القيمة الأدبية للنص أو ازدادت الأهمية الموضوعية للإحالة، ازدادت ضرورة التيقن من المصدر. وقال المترجمون إنهم كانوا يبذلون قصارى جهدهم لتحقيق ذلك، وإن قالت مترجمة واحدة على الأقل (أ س) إنها لا تظن أن القارئ العارض يستطيع إدراك ثمار ذلك الجهد بوضوح فى كل الأحوال. واستشهد المترجمون بالمصادر المكتوبة ومن سألوهم من 'العارفين'، بل أشاروا إلى رحلات ميدانية قاموا بها للتأكد من التفاصيل المرتبطة بالثقافة (كالسفر إلى بلدتى فورتنوم وميسون للتحقق من شكل الحلوى (لورى ١٩٨٨ ص ٩١-٩٣) التى ترتبط باسمى هاتين البلدتين [أ ك] أو إلى محل بيع أحذية للتحقق تفصيلًا من نوع الأحذية [الشاموا] التى تسمى 'هَشْ پاپيز' (أ س)]. وقال مترجم إنه قضى ساعات مُنْكَبًّا على المعجم المفهرس لألفاظ شيكسبير حتى يتأكد من أن مؤلف النص واسمه تشاندلر قد أصاب فى نسبة الإحالة إلى شيكسبير، وإنه اكتشف أن الإحالة تتركب فى الواقع من عبارتين منفصلتين وردتا فى مسرحية ريتشارد الثالث (ك ن).

وأما عن ردود أفعال المترجمين إزاء الإحالات فى النصوص المصدر بصفة عامة، فكانت بعض الردود عملية، إذ تشير إلى ضرورة العثور على المصدر للبت فى سبب استخدام الإحالة فى النص المصدر (أ ل ت). وأما القرار النهائى بشأن الإبقاء على الإحالة أو حذفها فيمكن اتخاذه فى المرحلة الأخيرة (أ ك). وأقر المترجمون على المستوى الشعورى بأنهم كانوا يفزعون حين يصادفون إحالة غير مألوفة، ويسعدون حين

يدركون وجود إحالة أو يستطيعون رصد مصدرها. وردود الفعل الشعورية المذكورة يشترك المترجمون فيها دون شك مع القراء الآخرين للنص المصدر، ولكن الجانب العملى يمثل جزءًا من المهمة المحددة للمترجم.

وقد سئل المترجمون الستة أثناء المقابلات الشخصية عن آرائهم بشأن استراتيـچيات الترجمة، لا بشأن نماذج معينة، بل لإلقاء الضوء على مبادئهم ومواقفهم العامة إزاء ترجمة الإحالات. ويمكن تلخيص ما عبروا عنه من آراء على النحو التالى:

كانت الأسئلة تتركز على البدائل المتاحة عن الترجمة الحرفية. فحينما سئلوا عن إضافة إرشاد للقارئ أجمع المترجمون على استعدادهم لإضافة شروح حيثما اقتضى الأمر ذلك بشرط ألا تكون بارزة، إذ ينبغى ألا تكون الإضافات متحذلقة أو تدل سامعها على أنها شروح. وتقول مترجمة إن الشروح ذات جدوى "إذا كانت لازمة لفهم النص كله، وبحيث يكون الشرح موجزًا، ويمكن أن يُدَسَّ فى النص خلسة ليشغل موقع البدل، أو يتخذ شكل جملة تابعة ومناسبة منطقيًّا وإيقاعيًّا" (أ ج). ولكن البعض أبدى تخوفه من أن تؤدى الشروح إلى التقليل من المتعة التى يستشعرها القارئ القدير عندما يتمكن وحده من إقامة الرابطة [بين الإحالة والنص]. وأما استخدام الشروح السافرة فى صورة هوامش فقد استبعده المترجمون تمامًا فى ترجمة القصص "هذه الأيام" (وإن كان لا بديل عنها أحيانًا ولا مناص من استخدامها [ل هـ])[١٤].

واتجهت آراء المترجمين إلى اعتبار أن الحـذف يمثل الملجأ الأخير، وقالت مترجمة إن خبرتها تدلها على أن اتخاذ قرار الحذف أصعـب من اتخاذ قرار إبقاء الإحالة (أ ل ت). وقيل إن المعمول به حاليًّا فى فنلندا يقضى بضرورة بذل المترجم قصارى جهده للإبقاء على "كل شىء" فى النص. وقد قارن أحد المترجمين بعض الترجمات فاكتشف

أن ممارسة الترجمة فى السويد تختلف فى كثرة ورود حالات الحذف هناك (ك ن)[١٥]. ويعتقد هذا المترجم أن حذف التلاعب اللفظى الخاص باللغة (الجناس) له ما يبرره فى حالات كثيرة. ومن المعايير الأخرى للحذف الغرابة التامة للإحالة التى تقتضى شروحًا مطولة (ل هـ). وأثيرت مسألة ترتبط بذلك وهى أننا نواجه مشكلة أخلاقية تتمثل فيما إن كان ينبغى للمترجم أو لا ينبغى له إدراج فقرات لم يفهمها [من النص المصدر] فى النص المستهدف (أ س). وتقول (أ س) إن الحذف قد تتعدد أسبابه: "نقص الموارد؟ نقص الوقت؟ نقص المعرفة؟ نقص المساحة المتاحة... الرغبة فى زيادة سلاسة النص، وزيادة طابعه الفنلندى. الكسل؟ [تصور] تفاهة [الإحالة]؟ الجرأة. الجبن. وفى المرحلة الشامانية[١٦] ساد شعور متغطرس يقول إن الكاتبة لو كانت فنلندية توجه كتابتها إلى أبناء فنلندا، لم تكن لتستخدم إحالة هنا/ فى هذا الوقت/ فى هذا المكان".

ولم يتحدث المترجمون عن اختلاف المحررين أو الناشرين من حيث تفاوت آرائهم بشأن الحذف أو الهوامش، ربما لأن كل النصوص المستهدفة التى فحصتها موجهة إلى الجمهور العام الذى يماثلهم إلى حد كبير (انظر أيضًا الفصل الخامس عن القراء الفنلنديين).

وكان المترجمون يرون بصفة عامة أن استبدال مادة مرتبطة بالثقافة فى اللغة المستهدفة [بالإحالات فى النص المصدر] يمثل استراتيـجـية أيسر فى التطبيق، وإن أبدى بعضهم الحرص هنا قائلين إنها ينبغى أن تستخدم أساسًا فى حالة "العبارات الموحدة، والقوالب اللفظية وأناشيد الأطفال" (أ ج). وعندما سئلت مترجمة عن إمكان الاستعاضة عن الشعر فى اللغة المصدر بأبيات من شعر شاعر فى الثقافة المستهدفة، أعلنت رفضها لذلك وقالت إنها تفضل استخدام ترجمات للشاعر المحال

إليه، وإن تكن مغمورة، أو أن يكتب ترجمته الخاصة لذلك الشعر (ك ن). واتجه الرأى إلى جدوى الإحلال "إن لم يكن فيه تضاد لروح النص" (أ ك)، وقالت هذه المترجمة إنها أصبحت تشعر بحرية أكبر فى اللجوء إلى الإحلال عما كانت تشعر به فى بداية عملها بالترجمة.

ولم يتعرض إلا مترجم واحد، بصورة محددة، لقضية استراتيـجـية الحد الأدنى من التغيير، أى حيث يترجم المترجم المكونات اللغوية وحسب، بغض النظر عن المعنى السياقى أو ظلال المعانى. إذ تقول هاكولا: "من الممكن فى معظم الأحيان أن يبرز المترجم المرء لنفسه ثم للقارئ إذ انتبه وبذل بعض العناء، ولم يقنع بمنهج الترجمة الحرفية الذى شاع كثيرًا فى فنلندا". ولكن الاهتمام الذى عبر عنه الجميع بما يحتاجه القارئ يدل على وعى المترجمين بأن بعض الترجمات كانت أقل إقناعًا من غيرها، من وجهة نظر قراء النصوص المستهدفة.

لم يُطلبْ من المترجمين أن يعلقوا على أى نماذج محددة من ترجماتهم أو أن يشرحوا سبب اختيار استراتيـجـية معينة لترجمة نموذج ما، إذ إن مطالبة مترجم بأن يشرح أو أن يبرر اتخاذ قرار معين فى الترجمة بعد أن مضت عليه سنوات عديدة لن يأتى على الأرجح بمعلومات مفيدة. ويبدا لى من الواضح أن ذاكرة المترجم لم تعد تحمل آثار ترجمة سابقة بعد أن حلت محلها ترجمات جديدة، ومن ثم فإن التساؤل عما عسى أن يكون قد شغل ذهن المترجم منذ سنوات، لن يستخلص بيانات موثوقًا بصحتها[١٧]. ومع ذلك فقد قدم بعض المترجمين، من تلقاء أنفسهم، تعليقات على بعض المشاكل الخاصة التى صادفوها، وأدرجت بعضها أحيانًا فى الأقسام التالية فى إطار مناقشة نماذج معينة.

إعادة الصياغة: صور تطبيق الاستراتيجيات

درست سبع ترجمات منشورة لروايات كتبت بالإنجليزية بحثًا عن مؤشرات عن الوضع الراهن لممارسة الترجمة فى فنلندا فيما يتعلق بالإحالات. والقسم الحالى يصف نتائج الدراسة.

ملخص النتائج: بلغ مجموع الإحالات التى فطن إليها المترجمون قرابة ١٦٠ (بما فى ذلك عدد من المقارنات شبه الإحالية) فى النصوص المصدرية السبعة: نحو ٧٠ اسمًا من أسماء الأعلام، ونحو ٩٠ عبارة أساسية[١٨]. وتُرجم ثلثا الإحالات بتطبيق استراتيـچيات الجهـد الطفيف وتوفير الوقت بالإبقاء على أسماء الأعلام دون تغيير (١ أ) وباستخدام الترجمات الموحدة (ألف) (فى حالات نادرة) والحد الأدنى من التغيير (باء) للعبارات الأساسية، وهكذا فإن جميع الاستراتيـچيات الممكنة الأخرى يمثلها الثلث الباقى من النماذج،. وربما تكون نسبة الاستراتيـچيات القائمة على أقل قدر من التغيير والاستراتيـچيات التى تتضمن تدخلًا أكبر من جانب المترجم نسبة لا تدعو إلى الدهشة، ولكنه سيكون من المفيد لنا أن نرى أولًا ما أنواع النماذج التى اسْتُخْدِمَتْ الاستراتيـچيتان المذكورتان من أجلهما، وفى وقت لاحق (الفصل الخامس) ردود أفعال القراء الفنلنديين على بعض الصياغات التى أدت إليها هاتان الاستراتيـچيتان.

الاستراتيجيات المستخدمة فى ترجمة الإحالات بأسماء الأعلام

فى حالة أسماء الأعلام طبق المترجمون الحل السريع المتمثل فى الإبقاء على أسماء الأعلام على حالها (١ أ) فى نحو ٧٠ فى المائة من النماذج (العدد = ٤٧). ولم تتغير معظم الأسماء بطبيعة الحال (مثلًا چوزيف ماكارثى أو بروس لى) وإن اتخذ المترجمون ما يلزم من التعديلات اللفظية (مثل بحيرة البجع/ التم، ومثل الزمار الأرقط/

الأبلق) ومن التغييرات فى الهجاء[١٩] . وكانت هذه الفئة الأخيرة تتضمن أسماء يونانية اتخذت صورًا لاتينية باللغة الإنجليزية، ومن ثم استُعيض عنها فى اللغة الفنلندية بصور أقرب إلى اليونانية، وفق المعمول به فى فنلندا، (مثل سيلا وخاريبديس ← سكيلا يا خاريبديس، ومثل أوديبوس ← أويديبوس).

قلت فى موضع سابق من هذا الفصل إن الحكم على مدى ملاءمة أية استراتيـچـية فى حالة من الحالات يتوقف إلى حد ما، على الأقل، على معرفة الاسم أو الجهل به. ومع ذلك فإن الإبقاء على أسماء الأعلام فى النصوص المستهدفة لم يقتصر على الأسماء المشتركة بين الثقافات بل كان يشمل أسماء من الأرجح ألا تكون مألوفة، الأمر الذى يقلل من فرصة القارئ فى الفهم الكامل لأمثال تلك الفقرات، والواقع أننا سوف نرى فى وقت لاحق أن من أجابوا على الأسئلة من عموم القراء صادفوا صعوبة فى فهم الفقرات التى ترجمت فيها الأسماء التى يجهلونها ترجمة حرفية، كأنما كانت أسماء مألوفة ذات ترجمات موحدة (مثل 'فيل البحر والنجار'، و'الأرنب الأبيض' وكانت الإجابات الخاصة بالترجمات التى تعتمد على الحد الأدنى من التغيير فى العبارات الأساسية إجابات مماثلة.

من المحال تقسيم الإحالات بأسماء الأعلام فى النصوص التى دُرِسَتْ إلى فئتين هما الأسماء المألوفة وغير المألوفة، لأن القراء الأفراد يتفاوتون فى قدرة التعرف عليها. والأقرب إلى المنطق أن تتصور وجود مستوى يتجاوز الأفراد، وسلسلة متصلة من الأسماء، بحيث يكون وجود شكل فنلندى لأحد الأسماء خارج النصوص المستهدفة دليلًا على التداخل (مثلًا سندريلا/ توهكيمو)؛ وبحيث تكون أسماء الأشخاص الذين تناقش حياتهم أو الذين تُذكر أسماؤهم فى الكتب المدرسية أو فى أجهزة الإعلام الفنلندية مألوفة بدرجات متفاوتة (مارى أنطوانيت، أو بروس لى)، وبحيث تتوقف

الألفة بالشخصيات الأدبية وغيرها من الشخصيات الخيالية، إلى حد ما، على قرارات الترجمة التى تتخذ فى أوقات مختلفة فى دور النشر الفنلندية، وتتوقف إلى حد ما أيضًا على ظهور أمثال هذه الشخصيات فى المسرح والتليفزيون والسينما ورسوم الكاريكاتير وغيرها (والتى كثيرًا ما يجرى توزيعها على المستوى الدولى: فيليب مارلو، وبارت سيمسون)؛ وحيث تكون أسماء الشخوص البريطانية أو الأمريكية الذين حققت أعمالهم لهم شهرة قومية لا دولية غير مألوفة لأغلبية القراء الفنلنديين (كما هو حالهم فى الجانب الآخر من المحيط الأطلسى، مثل أنيتا بريانت، وفيليس شلافلى). ومن المنطقى الإبقاء على الأسماء المألوفة دون تغيير، وإجراء التغييرات التى يتطلبها العرف السائد. ومع ذلك فإن الإبقاء على اسم غير مألوف فى ذاته قد يمثل اختيارًا صحيحًا إذ رأى المترجم أن السياق يقدم للقارئ 'مفاتيح' كافية، أو أن الخسارة الناجمة عن عدم الألفة ليست خطيرة (مثلما يحدث عندما 'تعمل' الإحالة أساسًا على المستوى الخاص). ويمكننا أن نعتبر أن معظم الأمثلة التى حافظت على أسماء الأعلام غير المألوفة تنتمى إلى هاتين الفئتين.

وإذا كان القارئ الذى يطلب التسرية لا يتوقف عادة للنظر فى كل اسم غير مألوف، فإن الخسائر محتومة، فالأوصاف تقل حيويتها، واللمحات الفكاهية الجانبية تختفى:

> "... عندى أخبار رائعة. لقد دعتنا علبة پاندورا لزيارة قلعتها فى ويلز وقضاء الأسبوع الأخير من يونيو فيه..." (لورى ١٩٨٦ ص ١٨٠).

إذ إن الإبقاء على هذا الاسم دون تغيير لا يسمح للقارئ غير الناطق بالإنجليزية بأن يستمتع بالفكاهة التى يتضمنها الموقف[٢٠].

وقد لوحظ استخدام الإرشاد (١ ب) أى إدراج إضافات أو تعديلات طفيفة بقصد تقديم بعض المعلومات الأساسية الكامنة فى الإحالة، دون إبرازها، فى نسبة تقل عن ١٠ فى المائة من الحالات التى درست (العدد = ٦). وكانت الإضافات الإيضاحية لا تزيد فى معظمها عن الحد الأدنى: مستر أجنيو/ سـپـيرو أجنيو؛ لانسلوت/ سير لانسلوت. وفى أحد النماذج أضاف المترجم عبارة تعتبر بدلًا لاحقًا بالاسم لتمكين القراء الفنلنديين من إدراك ظلال معانى الاسم وفهم المقصود من المحادثة:

> كنت تظن، فى تصورى، أنك كنت من طراز السير جالاهاد فأردت حماية سمعتى حين لكمت الأحمق المسكين المتعصب جنسيًّا فى المكتبة..."
> (پـاركر ١٩٨٧ أ ص ٤٩).

وقد أضافت ترجمة الرواية إلى الفنلندية فى العام التالى (ص ٦٤) عبارة بعد السير جالاهاد، تصفه بأنه 'أطهر الفرسان'، وتقع فى موقع البدل من اسمه أيضًا.

ويبدو أن مترجمى هذه النصوص لم يروا أية جدوى فى إضافة 'الإرشاد' إلى النصوص قيد الدرس، وإن لم يعترض أحد أثناء المقابلات الشخصية، من حيث المبدأ على قيام المترجم بإيضاح الأمور غير المألوفة لقراء النصوص المستهدفة، بشرط عدم إبراز هذه الإيضاحات.

ولم أجد أمثلة لوضع هوامش تقدم المزيد من المعلومات السافرة عن أسماء الأعلام طبقًا للاستراتيـچـية (١ ج).

وكانت نماذج إحلال اسم آخر محل الاسم الأصلى (الاستراتيـچـية ٢) بالغة الندرة (العدد = ٢) ولكنها بينت قلق المترجم على المعلومات الأساسية للقارئ. والزعم بأن على الحارس الشخصى أن:

"... يبدو مثل وينى ذا پوه وأن يتصرف مثل ريبيكا من مزرعة سنيبروك..." (پاركر ١٩٨٧ أ ص ١١)

يلزم لفهمه إلمام القارئ بسلسلة أمريكية من الكتب المخصصة للمراهقات، وبطلتها فتاة بشوشة حسنة النوايا، وقد اختار المترجم أن يستبدل پوليانا بالاسم الأخير (الاستراتيجية ٢ أ) فى الترجمة الفنلندية التى صدرت فى العام التالى للرواية (ص ١٥)، وهى بديل يقدم النغمة المطلوبة. فكل من ريبيكا وپوليانا من البطلات الخياليات اللاتى يشتركن فى موقف متفائل إزاء الدنيا، وتتساوى كلتاهما فى عدم الصلاحية للقيام بدور حارس شخصى يحمل مسدسًا تحت إبطه. ولنذكر أن نحو ٥٠ فى المائة ممن أجابوا على أسئلة الاختبار الخاص بألفة الأسماء أبدوا بعض المعرفة باسم پوليانا حين أخرجت الأسماء من سياقاتها، وإن عجز الكثيرون عن تحديد ما ترمز له بوضوح. وأما فى الاختبار الذى أجريته لعموم القراء (الفصل الخامس) فإن معظم من أجابوا على الأسئلة بعد قراءة صفحة من رواية پاركر المترجمة، بما فى ذلك المقتطف الحالى، استطاعوا تقديم تفسير معقول إلى حد ما لهذه الفقرة.

وإذن، فعلى الرغم من أن التعرف على پوليانا كان ناقصًا ويفتقر إلى بعض ظلال المعانى، فإن تبديل الاسم قد أنقذ جانبًا كبيرًا مما كان يمكن أن يضيع فى الترجمة. وأما الاحتفاظ باسم 'ريبيكا' الإنجليزى، فكان يعنى تقديم إحالة يتعذر على قراء النص المستهدف أن يتعرفوا عليها، بل إن الاسم الذى منحته لها إحدى الترجمات الفنلندية وهو "ريبيكا من وادى الجدول الفضى" من شأنه أن يثير حيرة معظم قراء النص المستهدف لپاركر[٢١].

وكانت نماذج استبدال اسم شائع باسم علم (الاستراتيـجـية ٣ أ) (العدد = ٦) تتعلق بأسماء تعتبر فعلًا غير مألوفة للقراء الفنلنديين. وإذا كانت حالات التبديل بتقديم أسماء شائعة تؤدى بصورة شبه حتمية إلى فقدان بعض ظلال أسماء الأعلام، فإن معانيها المحددة تصل إلى القراء، وهو ما قد يستحيل فى حالة اختيار الاستراتيـجـية (١ أ). وهكذا فإن عبارة "الآنسات يومينيدس" تُرجمت إلى "كل أرواح جهنم" (أولينجهام ١٩٨٦ ص ١٩٢، ١٩٩٠ ص ٢٠٠). لقد فقدنا بذلك دلالات التعليم الكلاسيكى للمؤلف (ودلالة الإشارة إلى هذه الكائنات بهذا الأسلوب المستهزئ) ولكن التبديل يحول دون تفسير الإحالة تفسيرًا سطحيًا (كأن يوحى الاسم الأصلى بالإشارة إلى بعض عجائز الحى مثلًا) لقراء النص المستهدف.

ولكن انظر إلى ما يلى:

لم تكن تبدو مثل كارى نيشن (پـاركر ١٩٨٧ أ ص ١٢)

التى ترجمت إلى:

لم تكن تبدو مثل مناضلة فى سبيل حق الانتخاب للمرأة فى العشرينيات

(پـاركر ١٩٨٨ ص ١٧)

فالقصد من هذه الترجمة (فيما أتصور، وتأثيرها دون شك، انظر الفصل الخامس) نقل ظلال المعانى، أى إن الراوى يواجه امرأة فى صورة لم يتوقعها، فالداعية النسوية الثورية التى يقابلها نظيفة، أنيقة الهندام، وتضع الماكياج. وأما كارى نيشن (١٨٤٦ – ١٩١١) فكانت شخصية غير مألوفة للقراء الفنلنديين (انظر الاختبار الوارد فى أوائل هذا الفصل، حيث لم يتعرف عليها إلا واحد فقط من بين ٥١) فكانت تحارب شرب الخمر، واشتهرت بأنها امرأة هائلة، طويلة متينة البنية، وترتدى "ثيابًا غير مزركشة

تقتصر على اللونين الأسود والأبيض، وتوحى بمظهر دينى غامض" (دائرة المعارف البريطانية، ٧، ص ٢٠٧). ولو أُبقى على هذا الاسم لأُفرغ الوصف تمامًا من مضمونه، ولكن التبديل يؤدى إلى تفهم الدهشة التى شعر بها الراوى عند مقابلته لتلك المرأة شخصيًا. وكان عموم القراء (انظر الفصل الخامس، النموذج ١٢) لديهم صورة رسموها "للمناضلة فى سبيل حق الانتخاب للمرأة فى العشرينيات" تشير إلى ملابسها غير الجذابة أو إلى شعرها غير المنسق، أو إلى هذا وذاك معًا، إلى جانب سلوكها العدواني. وهكذا فإن ظلال معانى الإحالة فى النص المصدر والاسم الشائع الذى حل محلها فى النص المستهدف متفقان إلى حد بعيد.

ولم أصادف غير حالة واحدة للحذف خارج الرواية التى كتبتها كروس، من بين حالات الحذف القليلة التى رصدتها (الاستراتيـجية ٣ ب). وكانت ترجمة تلك الرواية نسخة مختصرة للنشر فى مجلة نسائية، وقالت المترجمة (أ ل ن) فى مقابلتها الشخصية معى كلامًا أكد ما افترضته من أن عدم الألفة بالإحالة من المعايير التى تدفع المترجم إلى اتخاذ قرار بحذف الفقرة. وأمثال هذه القرارات قد أدت إلى فقدان الإشارات الإحالية إلى الشاعر أ. أ. كمينجز، وإلى هَمْتِى دَمْتِى (مرتين) وإلى فيليس شلافلى، وكلها إحالات مستخدمة على المستوى الخاص فى رواية كروس. وقد حذفت المترجمة التى ترجمت رواية لودج الأخيرة (١٩٨٨ ص ٢٤١) إحالة فيها إلى منديل ڤيرونيكا لأنها لم تستطع أن تدرك معناها وهو ما صرحت به لى فى المقابلة الشخصية). وهذه الإحالة (أو المقارنة) وردت فى وصف صورة لبوب ديلان مطبوعة على قميص (تى - شيرت) ترتديه شخصية ثانوية. وفى حدود ما أرى، ليست لظلال المعانى الدينية أهمية موضوعية [فالمقصود بالمنديل هو الذى استخدمته ڤيرونيكا فى مسح الدم من وجه المسيح] (وإن كان الربط بين المسيح وبين بوب ديلان ربما أمكن اعتباره، على مستوى ما، تعليقًا صامتًا على أحد الأجيال الصغرى من تلاميذ لودج).

من المحتوم أن يقتصر الفهم الكامل لفقرة إحالية تتضمن اسم علم على الذين يتعرفون على الاسم وعلى ظلال معانيه. وفى النموذج التالى نجد أننا أمام مشكلة: فإن اعتبرنا أن ديزى بوكانان اسم لشخصية تمارس الابتزاز (وهى قراءة خاطئة يمكن أن تنشأ من الجمع بين المال والتهديد باستخدام القوة) فسوف نفقد الجانب الفكاهى للوصف (وكذلك اللمحة التى ترسمها هذه المقولة عن الشخصية التى نرى المشهد من خلال أعينها). [ورغم أن ديزى بوكانان هى بطلة رواية جاتسبى العظيم] ورغم ترجمة هذه الرواية إلى اللغة الفنلندية، وأن الفيلم المأخوذ عنها عام ١٩٧٤ قد استمر عرضه فى فنلندا زمنًا طويلًا، فقد كان اسم ديزى بوكانان مجهولًا، خارج السياق، لجميع من أجابوا على أسئلتى باستثناء واحد فقط:

"خطر لى أن أضرب معبود الجماهير هذا على مؤخرته، حتى يقع على الأرض ونخطو فوقه"

وقال: "من الخطأ أن تحاول ذلك يا أخ!" وكان صوته عامرًا بالمال، مثل ديزى بوكانان. (پاركر ١٩٨٧ أ ص ٤١)

وأما الترجمة فقد استبدلت بالكلمات المطبوعة بالبنط الأسود الكلمات التالية "**كان فى صوته رنين المال، مثل صوت ديزى بوكانان**" (پاركر ١٩٨٨ ص ٥٥)

ومع ذلك فمن باب التعويض أضافت الترجمة زخارف أسلوبية فى النص الفنلندى (مثل سجع البداية ومفردات دينية مهجورة مضحكة) فى السطور السابقة للإحالة ("سوف نوقعه على مؤخرته فى الحلبة، ونطأ جثته التى تلتهمها الديدان"). وهكذا فرغم الإبقاء على الاسم غير المألوف دون تغيير، فإن الفقرة تتبدى فيها فعلًا معالم إعادة الخلق، وهو ما سوف نناقشه بمزيد من التفصيل للعبارات الأساسية.

للإحالات بالعبارات الأساسية المشتركة بين الثقافات ترجمات موحدة أو معتمدة، أى صياغات سابقة فى اللغة المستهدفة. ويمكن استخدام الترجمة المعتمدة بصفتها استراتيـچـية 'مينمياكس' [أى تحقيق الحد الأقصى من التأثير بالحد الأدنى من الجهد] وفق تعريف ليـڤـى (١٩٦٧)، إذ لا تتطلب صياغة جديدة من المترجم، وما دامت عبر ثقافية، فهى تساعد على نقل المعنى بجميع درجاته، بما فى ذلك ظلال المعانى. وإذن فإن استخدام ترجمة (الاستراتيـچـية ألِف) يمكن اعتبارها علامة على الكفاءة 'الترجمية'.

وعلى أية حال فقد وجدت بضعة نماذج من الترجمات المعتمدة للعبارات الأساسية الإحالية فى النصوص قيد الفحص (العدد = ٤ ؛ ثلاثة من الكتاب المقدس وواحدة أدبية)[٢٢]. ويؤكد هذا ما أقول به من ضآلة اشتراك اللغتين الإنجليزية والفنلندية فى العبارات الأساسية الإحالية، ولذلك فمن المدهش ألا تستخدم الترجمات المعتمدة المتاحة فى حالتين أخريين. وليس من المحتمل أن يكون السبب فى ذلك عدم التعرف على صياغة الإحالتين التى تربطهما بالكتاب المقدس، فالنصان المصدران يتضمنان مفاتيح ذات وضوح كاف:

"... وكان يمكن أن تكون نصيحتها لى: **اذهب واعمل أنت هكذا**"

(كروس ١٩٨٥ ص ١٦)

ولكن تلك الرسالة الزرقاء المرسلة بالبريد الجوى كانت ترفرف عبر المحيط قادمة نحوه، مثل طائر سلام أزرق اللون يعود فى وقت متأخر إلى **الفُلْكِ** المهجور بعد **ثلاثة أضعاف أربعين يومًا وليلة**. وكانت تحمل فى منقارها دون شك غصن زيتون أخضر (لورى ١٩٨٦ ص ١٣٣).

ولكن المترجمَيْن لم يستخدما التعبيرات المقابلة فى الكتاب المقدس، بل ترجما النصين وفقًا لاستراتيـچـية الحد الأدنى من التغيير، فقد تُرجمت العبارة الأولى بما يلى: "اذهب وتصرف على هذا النحو" (كروس ١٩٩١ ص ٣٠/ ٤٥) والترجمة المعتمدة "اذهب واعمل أنت هكذا" (إنجيل لوقا ١٠/ ٣٧). وفى المثال الثانى لم تترجم عبارة الكتاب المقدس غصن زيتون (التكوين ٨/ ١١) بما يقابلها فى الترجمة الفنلندية المعتمدة للكتاب المقدس أى "ورقة من شجرة زيتون" (٢٣) بل ترجمت حرفيًا بـ"غصن زيتون".

ونظرًا لوجود 'المفاتيح' الواضحة الدالة على لغة الكتاب المقدس، يبدو أن المترجمين قد تعرفا فى الواقع على الإحالات ولكنهما ظنا أنهما كانا يستخدمان عبارات الكتاب المقدس المقابلة، على عكس الواقع. وقد اكتشفت مرارًا أثناء التدريس وفى التجارب التى أجريتها فى هذه الدراسة (انظر الفصلين الخامس والسادس) أن الفنلنديين الذين أجابوا على أسئلتى لم يكونوا واثقين من الصياغة الدقيقة للغة الكتاب المقدس. وينبغى أن نشير أيضًا إلى أنه لم يلتفت أحد المشاركين فى قراءة الصفحة التى تتضمن تعبير غصن الزيتون فى رواية لورى، وعددهم ٥٧، إلى وجود هذا التعبير بالفنلندية (انظر الفصل الخامس، المثال الرابع) وإن كان معظمهم قد تعرف على مصدر الإحالة. وهكذا فقد قبلوا هذه باعتبارها العبارة المناسبة للاستخدام فى قصة نوح عليه السلام والحمامة.

وتوحى قلة الأمثلة التى عثرت عليها للترجمات المعتمدة بأن استراتيـچـية مينيماكس المذكورة نادر ما تتوافر فى الواقع العملى للمترجم من الإنجليزية إلى الفنلندية(٢٤).

وكانت استراتيـچـية الحد الأدنى من التغيير (باء) أكثر الاستراتيـچـيات شيوعًا على الإطلاق فى ترجمة الإحالات بالعبارات الأساسية فى النصوص التى فحصتها، فعدد أمثلتها يتجاوز ٦٠ مثالا، وبذلك تستأثر بثلثى هذه الإحالات فى النصوص المستهدفة السبعة.

ولنا أن نستعيض عن تعبير 'الحد الأدنى' بتعبير الترجمة 'الحرفية'، لكننا إذا استخدمنا التعبير الأول فلن يكون التركيز فيه على كون كلمات أو عبارات معينة معادلات دلالية، بل على استخدام استراتيـچـية معينة: أى إن كانت الفقرة أو لم تكن قد تُرجمت بحيث تتجاوز معانى الألفاظ، أى إن كانت ظلال المعانى أو الجوانب السياقية والتداولية قد أخذها المترجم فى اعتباره أم لا.

ويمكن، بطبيعة الحال، أن تكون الترجمة الحرفية/ بالحد الأدنى من التغيير ترجمة معتمدة فى بعض الحالات:

النص المصدر		عالم جديد جميل
النص المستهدف	ترجمة حرفية/ حد أدنى من التغيير:	عالم جديد جميل
	الترجمة المعتمدة:	عالم جديد جميل

ولكن الأغلب فى هذه الدراسة أن تختلف الصيغتان:

النص المصدر		منزل الرجل قلعته
النص المستهدف	ترجمة حرفية/ حد أدنى من التغيير:	منزل الرجل قلعته
	الترجمة المعتمدة:	منزلى قلعتى

وربما لا توجد ترجمة معتمدة على الإطلاق:

النص المصدر للصدود	امرأة	تعرضت
النص المستهدف للصدود	ترجمة حرفية/ حد أدنى من التغيير: امرأة	تعرضت
	الترجمة المعتمدة:	لا توجد

وللتدليل على عدم وجود ترجمة معتمدة لهذا المثال الأخير انظر ألتونين (١٩٨٩) التى وجدت أن ترجمتين منشورتين لإحدى روايات دوروثى ل. سايرز تخطئان فى فهم عبارة كونجريف المذكورة، ، وإن كانت كل منهما تترجم عبارة "تعرضت للصدود" بألفاظ مختلف، لكنهما تتصوران أن المرأة هى التى تبدى الصدود.

ويمكن للترجمة بالحد الأدنى من التغيير أن تنجح إذا (١) كانت الإحالة مشتركة بين الثقافات، بحيث تصبح الترجمة الحرفية ترجمة معتمدة أيضًا، وتحمل ظلال المعانى نفسها، (أكون أم لا أكون؟) أو إذا (٢) كانت الترجمة الحرفية ذات شفافية كافية على المستوى المجازى (لا يوجد ما يسمى بوجبة غداء مجانية، إذ يستطيع القارئ ولو صادف هذا التعبير للمرة الأولى أن يحدس أن المراد يتجاوز مسألة من يتحمل ثمن الوجبة). وهكذا فمن الممكن إدراك المعنى من دون الرجوع إلى المصدر الأصلى. فإذا لم يتحقق أحد هذين الشرطين فإن الترجمة بالحد الأدنى من التغيير تعنى فقدان ظلال المعنى المرتبطة بالثقافة، وهو ما يُفقد الترجمة حيويتها بالمقارنة بالنص المصدر، بل وقد يستعصى فهمها ويشوبها العوار، حتى دون مقارنة بالأصل، فتصبح عقبة ثقافية: فأما القراء من ذوى الثقافة الواحدة فلن يستطيعوا إدراك معناها الكامل استنادًا إلى الترجمة

الحاضرة، وأما القراء الذين يجمعون بين الثنائية اللغوية والثنائية الثقافية فيستطيعون كشف المعنى من خلال الترجمة العكسية.

ومن شأن الترجمة بالحد الأدنى من التغيير فى المثال التالى أن تجعل الفقرة عسيرة الفهم:

> "... درج على أن يعتقد اعتقادًا خاطئًا بأنه ورث الأرض المباركة، من مال ومكانة وخلفية وخدم وآفاق المستقبل..." (أولينجهام ١٩٨٦ ص ١٢٧)

فإذا ترجمت الكلمات المطبوعة بالبنط الأسود حرفيًّا، دون أن يأخذ المترجم فى اعتباره أن كلمة مبارك تستخدم فى السياق بمثابة الحشو الذى لا يزيد المعنى إلا زيادة طفيفة، وأن الكلمة المقابلة لها فى الفنلندية لا تؤدى هذه الوظيفة فى الأحوال المعتادة (باعتبارها نعتًا) فإن الترجمة الحرفية قد تتسبب فى غموض ظلال الدلالات الواردة فى موعظة الجبل (إنجيل متى ٥/٥ [والترجمة العربية تقول "طوبى للودعاء فإنهم سيرثون الأرض]) الأمر الذى يدعو القارئ الفنلندى إلى التساؤل عن معنى الأرض المباركة الذى يظن المتحدث أنه ورثها. وعلى أية حال فقد اختار مترجمو النصوص المستهدفة أن يتجنبوا ذلك كله، مفضلين إعادة الصياغة واستعمال استعارة شائعة فى اللغة المستهدفة فى وصف حالة ذلك الشاب وحذف الإحالة إلى الكتاب المقدس، كما يلى:

> "درج على أن يعتقد، على أسس خاطئة، أن كل الخيرات قد هيئت له وقدمت إليه كأنها على صينية: المال والمكانة وشجرة العائلة العريقة والخدم والمستقبل الباهر" (أولينجهام ١٩٩٠ ص ١٣٤).

ولكن المترجمين كانوا يقنعون فى عدد أكبر من النصوص المستهدفة التى فحصتها باتباع الترجمات القائمة على الحد الأدنى من التغيير:

"إذن أين ذهب جميع أهل البلد الذين اعتادوا التجمهر والهتاف بصيحة كَلَّا مطلقًا وقذف الأطفال بالحجارة؟"

ورد كوسجريف قائلًا 'معظمهم يقول "كلاً تقريبًا"...'

(پاركر ١٩٨٧ أ ص ١٠٩، وتأكيد العبارة الأولى فى الأصل)

ومن غير المحتمل أن يتبين عدد كبير من قراء النص المستهدف أن هذه إحالة فكاهية، وأما من وجهة نظر المتلقى فإن العبارة الفنلندية (كلا تقريبًا) لا دافع لقولها.

والأهمية الموضوعية للإحالة فى المثال التالى أقل وضوحًا فى الترجمة عنها فى النص المصدر:

تُسمع طرقة على الباب وتظهر ماريون راسل على عتبته مرتدية قميصًا فضفاضًا من نوع تى شيرت وقد طبعت عليه عبارة فلنرتبط فقط بحروف ضخمة. (لودج، ١٩٨٨ ص ٢٧٥)

ويحدث هذا بمجرد أن تنجح شخصيتا الرواية الأساسيتان، وهما محاضر فى الجامعة ومدير بإحدى الشركات الصناعية، فى حل خلافاتهما، وهو الموضوع الرئيسى للنص. ويبدو أن لودج يقول: لو ارتبطت الجامعة فقط بالصناعة لعادت بالفائدة على المجتمع. والإحالة الأدبية تساعد على تدعيم هذه الفكرة، وأما الصياغة الفنلندية فى النص المترجم التى تقول "فلتتصل بى وحسب" (لودج ١٩٩٠ ص ٣٨٣) فقد تشتت انتباه القارئ الفنلندى الذى لا تمثل له العبارة إحالة أدبية معروفة.

وكانت استراتيـچـية الإرشاد من خارج الإحالة (جيم) أندر ما استُخدم من بين سائر الاستراتيـچـيات الممكنة، فى النصوص التى فحصتها (العدد = ٤). وفى أحد الأمثلة أضيف مصدر الإحالة إلى النص، وهو ما يسمى إدراج الهامش فى الترجمة (٢٥) (أرنوت ١٩٧١ ص ٩٣). وفى مثال آخر أشار المترجم إلى الكلمات المستعارة لا بتسمية المصدر بل بإدراج ما يدل عليه:

"فى هذا البلد – أرض الأحرار وسائر هذا الهراء – أحتاج إلى رجل يحمل مسدسًا ليحمينى..." (پاركر ١٩٨٧ أ ص ٣٥)

"إنه فى هذا البلد – أرض الأحرار أو ما عسى أن تقوله تلك الأغنية من هراء – أحتاج إلى رجل مسلح ليحمينى" (الترجمة الفنلندية ١٩٨٨ ص ٤٧)

وصادفت مثالًا آخر تسبقه عبارة تقول "يقال إنه"، وأمثال هذه الإضافات أو إلحاق سؤال بعبارة مثبتة وشتى الحروف التداولية (أوستمان ١٩٩٢) تساعد فى الإشارة إلى أن 'المقولة' لم تبتدع خصوصًا للمناسبة التى تقع فيها بل سبق استخدامها. ويمكن لنا أن نعتبر أن استعمال الخصائص الطباعية (علامات التنصيص أو الطباعة بحروف مائلة أو ببنط أسود) نسخة مختزلة من الحروف التداولية (ليكوف ١٩٨٢ ص ٢٤٥–٢٤٧) ووجدت مثالًا وضع المترجم فيه علامات تنصيص حول بيت من الشعر، فألمح إلى كونه إحالة، ولولا ذلك لاعتبر الكلام ترجمة بالحد الأدنى من التغيير.

ولم أجد أمثلة على استخدام الاستراتيـچـية (دال) أى استخدام الهوامش أو الحواشى وما إليها.

كما صادفت بعض الأمثلة على التمييز الداخلى (الاستراتيـچـية هاء) أو المحاولات الأقل بروزا من الاستراتيـچـيتين (جيم) أو (دال) للدلالة على وجود

كلمات مستعارة. فقلة الأمثلة لا تتيح أى تصنيف حقيقى، لكننى وجدت مثلاً أو مثلين يستخدم كل منهما مفرداتٍ شعرية، أو بناءً لغويًا أو مجازيًا أو مؤثراتٍ صوتية عمدًا للتمييز بين هذا التعبير الإحالى وسائر السياق. وقد ذكرت فى الفصل الثالث أن ذلك من عوامل التعرف على وجود الإحالات.

فعلى سبيل المثال قد يجد المترجم سطرين من الشعر المقفى مدرجين فى النص المصدر، فيما يلى:

> كان رجال الشرطة الثلاثة الذين يتولون التحقيق فى القضية لا يعرفون إلا أقل القليل عن المعاملات التجارية التى تتضمن أرقامًا فلكية. ولم يكونوا يعرفون غير تعقيد الشباك عندما نحيكها لغيرنا إذا شرعنا أولًا نمارس الطريف من خداعنا... (ماكبين ١٩٨٤ ص ١٧٥)

وهكذا فقد ضغط المترجم صورة الشبكة المعقدة، وأبقى على بناء الجملة 'الشاعرى' ولكنه حذف القافية فى النص الفنلندى قائلًا:

> لم يكونوا يعرفون غير تعقيد الشباك الرامية إلى الخداع... (ماكبين ١٩٨١ ص ١٩٨)

وفى نموذج آخر أدركت المترجمة أن النبال والسهام عندما ترمى بها أقدارنا الرعناء ليست إحالة مشتركة بين الثقافات، وأن القراء الفنلنديين لن يتعرفوا عليها باعتبارها إحالة مستعارة، وهكذا حققت تأثيرًا فكاهيًا شبيهًا بها فى الأصل من تجميع السهام والنبال والمسامير المحوَّاة والإبر والمسامير العادية، بالجمع بين ثلاثة ألفاظ فى النص المترجم المتشابهة فى النطق. وقد تخلصت من 'المسامير المحواة' لعدم ملاءمتها صوتيًا، فالأصل يقول:

إنها تعتقد أنه من الخطر أن يتحدث المرء عن بلايا حياته، وأن مثل هذا الحديث من شأنه خلق مجال مغناطيسي قوى يُنَفِّرُ الحظ الحسن ويجتذب الحظ السيء. فإذا دَأَبَتْ على ترديد شكاواها فسوف تنقض عليها جميع النبال والسهام والمسامير المحواة والإبر والمسامير العادية الخفية التى تلقى بها أقدارها الرعناء. (لورى ١٩٨٦ ص ٢٣٧)

وتقول ترجمة القسم الأخير من المقتطف:

فسوف تنقض عليها جميع النبال والسهام والمسامير والإبر التى يخفيها الحظ السيء إلى أقصى حد عنها. (لورى ١٩٨٨ ص ٣٠٦)

والكلمات الفنلندية المستخدمة للأسماء الأربعة [بالبنط الأسود] هى:

(stritsat ja nuolet ja naulat ja neulat)

وأما إحلال عنصر مستخدم من اللغة المستهدفة (الاستراتيچية واو) فلم أصادفه إلا مرة أو مرتين، وأفضل أن أستشهد بمثال يمكن إدراجه فى هذه الفئة نموذجًا أيضًا للاستراتيچية (حاء) وإيضاحًا لها (انظر أدناه).

وصادفت ما يزيد على عشرة أمثلة لاختزال الإحالة فى معناها وحسب، أى إعادة صوغ الإحالات لإيضاح معناها (الاستراتيچية زين). وتولى هذه الاستراتيچية الأولوية للوظيفة الإخبارية للإحالة، وهو ما يعنى النظر إلى الإحالة باعتبارها مصطلحًا لغويًا يمكن نقل معناه من دون استخدام أى مكوناته فى الترجمة. وهكذا فإن إعادة الصياغة تركز على المعنى وتحاول نقله، مع حذف الألفاظ الفعلية التى تشكل الإحالة. انظر مثلًا:

كان قد شاهد الكتابة على الجدار... (لودج ١٩٨٨ ص ٢٥)

وترجمتها الفنلندية:

"كان قد شاهد بوضوح نذر الكارثة الوشيكة" (لودج ١٩٩٠ ص ٤٣)

ولكن استراتيچية الحد الأدنى من التغيير لن تأتى بمعنى ("أية كتابة على أى جدار؟") بل قد توحى العبارة خطأً بالكتابات والرسوم على جدران المبانى!

ومعظم الأمثلة على هذه الاستراتيچية موجودة فى ترجمات لودچ وأولينجهام. ولم أتمكن من الاتصال بمن ترجم أولينجهام (الهامش ١٠) ولكن مترجمة لودچ (أ س) ذكرت أن النصوص التى تترجمها غير قصصية فى معظمها، ومثل هذه الترجمة تتميز بتأكيد الوظيفة الإخبارية [للإحالات] وربما كانت خبرتها بهذه النصوص قد شجعتها على استخدام هذه الاستراتيچية فى ترجمة الكتابة القصصية أيضًا، الأمر الذى يقلل من خطر التعرض للعقبات الثقافية.

وليست إعادة الخلق (حاء) استراتيچية يمكن تحديدها بالمعنى الذى يمكن به مثلًا تحديد الاستراتيچية (واو) - أى إحلال عنصر مستخدم من اللغة المستهدفة — أو (طاء) أى حذف الإحالة، ولكنها تمكن المترجم من أن يكون خلاقًا، وتحرره من الحدود التى يفرضها النص المصدر، وتؤكد ضرورة أخذ حاجات قراء النص المستهدف فى اعتباره. وكل ترجمة تؤدى إلى عبور حاجز ثقافى تعتبر إعادة خلق من زاوية معينة، ومن المحال تقديم قواعد أو مبادئ إرشادية لأسلوب تحقيق ذلك، وربما كان أفضل وصف لها يقول إنها تمثل الجمع بين عدة استراتيچيات تتحقق عمليًا فى سياق معين. فالخلق يتطلب حرية العمل، وإن يكن علينا أن نذكر أن إحدى المترجمات (لـڤين ١٩٧٥) اللاتى كتبن عن ترجمة الإحالات باعتبارها إعادة خلق كانت تتعاون تعاونًا وثيقًا مع مؤلف نصوصها المصدرية، ومن ثم فقد اكتسبت لنفسها 'صلاحية'

إجراء تغييرات كبيرة. ومن المحتمل أن تؤدى إعادة الخلق، من الناحية التقنية، إلى تمييز بعض العناصر الداخلية وشتى أنواع الإبدال. وقد سبق أن نوقشت بعض أمثلة الحلول الإبداعية فى إطار استراتيـچيات أخرى، ولكن أفضل ما يمثل الاستراتيـچـية (حاء) فى النصوص التى درستها قد نجده فيما يلى، وهو الذى ينتمى تقنيًّا إلى استراتيـچـية (واو) المعدلة. ففى المثال التالى تظهر ضرورة الربط بين النعيم والشكر لله عقب ولادة أحد الأطفال. إذ إن المؤلفة تجعل أم الوليد تقتطف كلمات قالها القديس چـوليان، من نوريتش (وإن أوحى النص بأنها لا تعرف ذلك المصدر) ثم تعبر عن مشاعرها بعبارات دينية مألوفة للفنلنديين فى النص المستهدف:

> أغمضت عينيها وقالت "سيكون كل شىء على ما يرام" مستشهدة بمقولة قرأتها وإن لم تكن واثقة تمامًا من مصدرها، وأضافت "سيكون كل شىء على ما يرام وستكون شتى الأمور على ما يرام" (ولم يقدر كليفورد على إهانتها بالسؤال عن مصدر ذلك المقتطف). (ويلدون ١٩٨٨ ص ٧٢)

وتلتزم الترجمة الفنلندية بالقسم الأول من الفقرة، ولكنها تستبدل بالعبارة المكررة عبارة أخرى ألا وهى "كل شىء على ما يرام، فى السماء كما هو على الأرض"

(ويلدون ١٩٨٨ ص ٧٢)

أى إن المترجمة حذفت التكرار الذى كان يمكن أن يكون ركيكًا بسبب الجهل بمصدر المقولة. وأما عبارة "فى السماء كما هو على الأرض" بالفنلندية فترجع صدى صلاة الرب (إنجيل متى ٦/ ١٠) التى تقول "على الأرض كما هو فى السماء". وقد ذُكر فى قاعة الدرس أن العبارة المضافة تقلل من قبول افتراض جهل هيلين بمصدر العبارة، ولكن هذه لا تمثل مشكلة خطيرة، خصوصًا بسبب تعديل بناء الجملة. وأما عموم القراء الذين أجابوا على الأسئلة (انظر الفصل الخامس) فقد أدركوا – بصفة

عامة – وجود الارتباطات الدينية المنشودة والإحساس بالغفران والسعادة فى أعقاب التوتر. كما إن المشاركين فى الاستجواب أجمعوا على أنهم كادوا يتعرفون على الإحالة، من دون القدرة على تحديد مصدرها(٢٦).

ولم أجد أية أمثلة تقريبًا لحذف الإحالة (الاستراتيـچـية طاء) فى النصوص المستهدفة (وانظر مواقف المترجين منها، المشار إليها سلفًا). ومع ذلك فقد عثرت على مثال لحذف إحدى المُلَحِ اللاذعة، الأمر الذى يبين أن استراتيـچـية الحذف لها موقعها بين الاستراتيـچـيات الصالحة فى نظر مترجم واحد على الأقل، ولو لم يسرف فى استخدامها:

> سدادة مؤخرة البندقية. أو مهما يكن اسم هذه المؤخرة فى البندقية التى توضع فيها الخرطوشة قبل أن تضغط على الزناد فتنطلق الرصاصة مسرعة إلى الخارج. وعلى هذه السدادة نتوءات وأخاديد حفرتها الأدوات فى المصنع (أدوات، أدوات، أدوات رأسمالية!) وهى التى تترك بدورها آثارًا فى الخرطوشة. (ماكبين ١٩٨٤ ص ٩٦).

وقد حذف المترجم الإشارة إلى أدوات الرأسمالية التى أوحت بها كلمة أدوات فى وصف سدادة مؤخرة البندقية أو مغلاقها. ولما كان المصطلح الفنلندى التقنى للأدوات لا يرتبط إطلاقًا بالانحرافات السياسية فإن إدراج تعبير الأدوات الرأسمالية ليس له مبرر(٢٧).

وأحيانًا يبقى المترجم فى نصه بعض العبارات باللغة الأجنبية إما لإضفاء الطابع المحلى أو استشعارًا للحرج (كما هو الحال إزاء ألفاظ الحشو). ولم أجد فى النصوص التى درستها إلا مثالين لهذه الاستراتيـچـية (التى لم أوردها فى القائمة التى قدمتها

آنفًا). ففى أحدهما يقارن المخبر الخصوصى سپنسر نفسه بالممثل همفرى بوجارت فى فيلم كازابلانكا، قائلًا:

لو لم أكن شديد البأس لفكرت فى شراء نظارات للقراءة. ترى ما كان يمكن أن يكون شكل همفرى بوجارت لو كان يلبس نظارات؟ إنه ينظر إليك بأربعة أعين. (پاركر ١٩٨٧ أ ص ١٢٨)

ويستبقى المترجم النص الإنجليزى ولكنه يُعَدِّلُه بإضافة 'يا ولد!' فى النص الفنلندى (پاركر ١٩٨٨ ص ١٦٩)

وعندما يعود سپنسر فى وقت لاحق إلى تشبيه نفسه ببوجارت فى النص الإنجليزى مع إضافة عبارة يا ولد! يجاريه المترجم فى هذه الإضافة.

ويبين فحص النصوص المستهدفة أن أشد الاستراتيچيات المستخدمة شيوعًا فى ترجمة الإحالات فى هذه النصوص الاستراتيچيات التى تتضمن أقل قدر من التغيير، مثل الحفاظ على أسماء الأعلام وإجراء الحد الأدنى من التغيير فى العبارات الأساسية. وتؤدى هيمنة ذلك إلى طرح أسئلة بشأن المبادئ الترجمية، وهى التى أجريت المقابلات الشخصية مع المترجمين من أجل إيضاحها[٢٨]. فالنصوص المستهدفة قد ترجمها مترجمون من ذوى الخبرة، وكانوا يدركون أن ترجمة الإحالات أحيانًا ما تكون عسيرة، وتتطلب قدرًا كبيرًا من الوقت والجهد. وقد أقر المترجمون صراحة بأنهم لم يضعوا أسلوبًا منهجيًّا للتعامل مع الإحالات بل كانوا يفضلون معالجتها استنادًا إلى كل حالة على حدة، قائلين إن همهم الأساسى كان ينحصر فى ضمان ملاءمة حلولهم للنص بصفة عامة. كما أقروا، من ناحية المبدأ، بأن شتى العناصر اللغوية ذات الدلالات الثقافية والاجتماعية قد تترجم ترجمة ناقصة إذا لم يأخذ

المترجم فى حسبانه جهل قراء النصوص المستهدفة بالثقافة المصدر، مؤكدين استعدادهم لبذل الجهد اللازم للتغلب على هذه الصعوبة، وإن كانوا يدركون أيضًا أن نقل جميع عناصر النص المصدر هدف غير واقعى. وأضافوا أنهم لا يحبذون وضع هوامش بل يفضلون تقديم شروح غير بارزة، واستخدام البدائل إن استطاعوا العثور عليها، قائلين إن حذف الإحالة يمثل الملجأ الأخير. وأما فى الواقع العملى، من ناحية أخرى، فلم يحاول المترجمون أن يقوموا بدور الوسطاء الثقافيين بين المؤلف والقارئ بمعنى إيضاح الإحالات الخاصة باللغة المصدر لقراء اللغة المستهدفة، ولكنهم كانوا بصفة عامة يتركون الأسماء والعبارات الأساسية غير المألوفة فى النص، بحيث يكون للقراء إما أن يتجاوزوها أو يحاروا فى فهمها وحسب. ولم أصادف محاولات تذكر لإبداع حلول "من شأنها أن تثير تداعيات مألوفة لدى القارئ" (لـڤـين ١٩٧٥ ص ٢٧١). ومعنى هذا تقليل فرصة قراء النصوص المستهدفة فى المشاركة فى العملية الأدبية والخروج بمتعة منها.

وهيمنة استراتيـچـيات الحد الأدنى من التغيير التى لاحظتها جديرة ببعض التأمل فى القسم التالى.

ما يمكن رصده من أسباب لهيمنة هذه الاستراتيـچـية

نستطيع تقديم شتى الشروح النظرية لهيمنة الترجمات التى تعتمد على الحد الأدنى من التغيير وتفضيلها على الاستراتيـچـيات الأخرى، ولكننا لا نستطيع إثبات سبب وجود مثال معين فى النصوص التى شملتها الدراسة:

(١) قد يكون المترجم قد نظر أول الأمر فى الحد الأدنى من التغيير، باعتباره استراتيـچـية تتطلب جهدًا محدودًا (أى تتطلب الحد الأدنى من الجهد وإن لم تؤد

إلى الحد الأقصى من التأثير، أى إنها 'مينى' وليست دائمًا 'ماكسى' فى مصطلح مينيماكس الذى وضعه ليـڤـى [١٩٦٧]). وقرر من ثم أنها قد تنجح (بمعنى عدم استعصاء الإحالة على الفهم) لأنه رأى أن الإحالة مألوفة بما يكفى لمن يقرأ النص المستهدف.

(٢) قد يكون المترجم قد بحث عن طرائق أخرى لترجمة الإحالة فلم يجد حلًّا مُرْضيًا فقرر تقديم الإحالة إلى قراء النص المستهدف من ذوى الثقافتين وارتضى أن تضيع دلالته على غيرهم.

وكل من هذين الشرحين مشروع. فمن العسير البت فى الألفة بالإحالة أو عدم الألفة بها، على الرغم من الأهمية الحيوية لذلك فى اختيار استراتيـچـية الترجمة، كما إننا نعرف أن فقدان شىء ما فى الترجمة محتوم فى بعض الأحيان.

ولدينا شرح 'ممكن' آخر يشير إلى وجود فجوات فى مقدرة المترجم الثقافية أو فى سعة اطلاعه، أى ألا تعتبر الترجمة القائمة على الحد الأدنى من التغيير فى هذه الحالة بمثابة اختيار واع من جانب المترجم، بالمعنى السابق، كما هو واضح، بل يمكن أن تكون

(٣) نتيجة عدم تعرف المترجم على الإحالة، وظنه أن كلماتها غير مقتطفة من قول سابق بل من وضع مؤلف النص المصدر نفسه، أى – بعبارة أخرى – عدم إدراك المترجم للتناص.

وقد أقر المترجمون الذين أجريت معهم المقابلات الشخصية أن ذلك يمكن حدوثه، وإن اتجهت آراؤهم إلى أن ذلك أكثر ما يكون من مشكلات المترجم غير ذى الخبرة. وتدل التجارب التى أجريت مع الطلاب (الفصل السادس) على أن مهارة

التعرف على الإحالات وخصوصًا فهم معناها مهارة لا تتحقق إلا فى وقت متأخر من إتقان تعلم اللغة الإنجليزية.

وتقول ديـچـان لو فيال (١٩٨٧ ص ٢١٠) إنه إذا لم يفهم المترجمون ما يحاول المؤلف "أن يصل إليه" فربما يكون السبب عدم إدراكهم لما هو كامن فى النص المصدر، وتضيف أن القراء يميلون إلى تجاوز المشكلات، بل وربما لا يدركون فى جميع الحالات أنهم لم يستوعبوا معنى المؤلف، وأن هذا قد يكون أحد الأسباب التى تجعل المترجمين (باعتبارهم قراء للنص المصدر) يكتفون بفهم له لا يصل إلى حد الوضوح الكامل ويقنعون به. (وربما يقول البعض إن هذا مبرر لوجود عقبات ثقافية فى الترجمة). ولن يكون لدى المترجم دافع للنظر فى استراتيـچـيات مختلفة إذا رضى عن ترك عبارات غامضة فى النص، ظانًّا أن القراء لن يلاحظوها أو لن يكترثوا لوجودها. وربما كان عدم توافر الوقت و/ أو الحافز المالى عاملًا فى بعض الأحيان.

ومن الممكن أيضًا أن يكون الحد الأدنى من التغيير من نتائج وجود تصور معين للدور المنوط بالمترجم فى ذهنه أثناء قيامه بالترجمة. فالمترجم لا يتوقف لينظر فى الاختلافات المرتبطة بالثقافة فى الخلفية المعرفية للقراء أو فى شتى الاستراتيـچـيات المتاحة له إذا:

(٤) كان مقتنعًا أن المترجم يقوم بعمله كما ينبغى إذا لم يقم بأية تغييرات أو حذفٍ أو شرحٍ لأن مؤلف النص المصدر فى نظره هو المسؤول عن الكلمات الواردة فى 'النص'، وهى التى ينقلها المترجم وحسب إلى اللغة المستهدفة.

(انظر قائمة مترجمى الأدب الفنلنديين التى تتكون من ١٦٣ فردًا والتى وضعها راتينين [١٩٩٢] إذ قال نصفُهم إنهم يهدفون إلى توفير ترجمة 'دقيقة'، أو صحيحة).

وربما أمكن تجنب هذه الخسارة من خلال إعادة التفكير فى دور المترجم وصلاحياته.
ولدينا تفسير آخر لذلك يقول:

(٥) إن المترجم لم يدرك أن كثيرًا من الإحالات ليست عناصر زائدة عن الحاجة فى النص، بل خيوط داخلة فى نسيجه وبنائه إلى الحد الذى قد يجعل فقدانها، إذا لم تلق الترجمة الكاملة، يمثل خسارة خطيرة. وربما أمكن تجنب هذه الخسارة إذا أعيد التفكير فى دور المترجم وصلاحياته.

ولا شك فى تفاوت وعى المترجين بأى سبب من أسباب سلوكه المذكورة (انظر چاسكيلانين ١٩٩٣ ص ١١٠).

ومن المحتمل أن هذه الأسباب مجتمعة قد لعبت دورًا ما فى اختيار الاستراتيچيات المطبقة فى النصوص المستهدفة التى دُرِسَتْ. فالمترجم الذى يتمتع بالكفاءة والمسؤولية قد يبدى حساسيته للإحالات، ويلاحظها، ويرصد مصادرها (من دون أن يَضِنَّ بالوقت والجهد الذى يتطلبه ذلك) وينظر فى أفضل أسلوب لترجمة كل منها فى سياقه. وكان ذلك يمثل نظرة المترجين إلى أنفسهم. ولذلك أجد من الطريف أن يقول المترجمون إنهم لم يروا أن الإحالات تمثل مشكلة خاصة من مشاكل الترجمة. وهكذا، فيمكن القول، من زاوية معينة، إن سلوكهم يتفق مع ما يقول به هونيج وكوسمول (١٩٨٤ ص ٤٠) ألا وهو: إذا اعتبرت الإحالات ذات أهمية طفيفة للنص الكلى، فلن تكون فى حاجة إلى نظرة استراتيچية خاصة، بل يمكن التوصل إلى الحلول "محليًا" أى على أساس كل حالة على حدة.

ولكن هذا السلوك يمكن انتقاده فى حالات معينة وهى (١) إذا لم يدرك المترجم أهمية الإحالة فى السياق الكبير بسبب عدم وعيه بظلال معانيها، بحيث يصبح تحليل النص المصدر ناقصًا (= عدم كفاية القدرة الثقافية أو الاطلاع)، أو (٢) إذا لم ينظر

المترجم فى احتمال عجز الترجمة بالحد الأدنى من التغيير عن توصيل معنى الإحالة إلى قراء النص المستهدف (أى المخاطرة بكونها عقبة ثقافية) (= عدم كفاية القدرة 'الميتاثقافية' أو الاستراتيـچـية). وإلى جانب هذا الانتقاد فإن تواتر الترجمات بالحد الأدنى من التغيير قد يوحى فى الواقع العملى بالخوف من التدخل، أى "بالتعالى على القارئ" (مقابلة شخصية مع نيتاچـا، ١٩٩٢) وهو ما يفسر العزوف الظاهر عن استخدام استراتيـچـيات أخرى. وقد صادفت تعليقات من هذا اللون، وربما كانت مصوغة بكلمات تعبر عن معارضة المترجم "للتسامى على القارئ" (لوپـونين ١٩٩٣، ص ٦ من ترجمتى) أثناء مناقشة المترجمين لعملهم، خصوصًا عن ردهم على النقد. والواقع أنه من بالغ الصعوبة رسم خط قاطع يفصل بين التسامى [بالشرح والإيضاح] من ناحية، وبين القيام بالوساطة اللازمة من ناحية أخرى.

ومع ذلك فالظاهر أن الموقف العام الحالى إزاء ترجمة الإحالات ربما كان فى حاجة إلى إعادة النظر على ضوء التركيز فى هذه الأيام على دور القارئ فى العملية الإبداعية. ولا تقتصر مشكلة الترجمات التى تأخذ بالحد الأدنى من التغيير – وهو ما يمكن تجنبه أحيانًا ويبدو محتومًا فى أحيان أخرى – على أنها لا تنصف مؤلف النص المصدر بإظهار مهارته فى جميع الحالات. وقد أصبح هذا الجانب يعانى من بعض الإعراض هذه الأيام، لأن العمل فى مجال دراسات الترجمة قد تجاوز مجرد مقارنة النص المصدر بالنص المستهدف. وأما المشكلة الحقيقية فهى أن الحد الأدنى من التغيير لا يتيح لقارئ النص المستهدف أن يشارك دائمًا فى العملية الإبداعية، وذلك بالاهتداء إلى التداعيات والتوصل إلى تفسير خاص به للدلالات التى لا يصرح النص المصدر بها إلا نصف تصريح. فإذا حرم قارئ النص المستهدف من المواد اللازمة لمشاركته، فسوف يكون قد حرم هذه الفرصة.

وهاك مثالا يوضح ما أعنى:

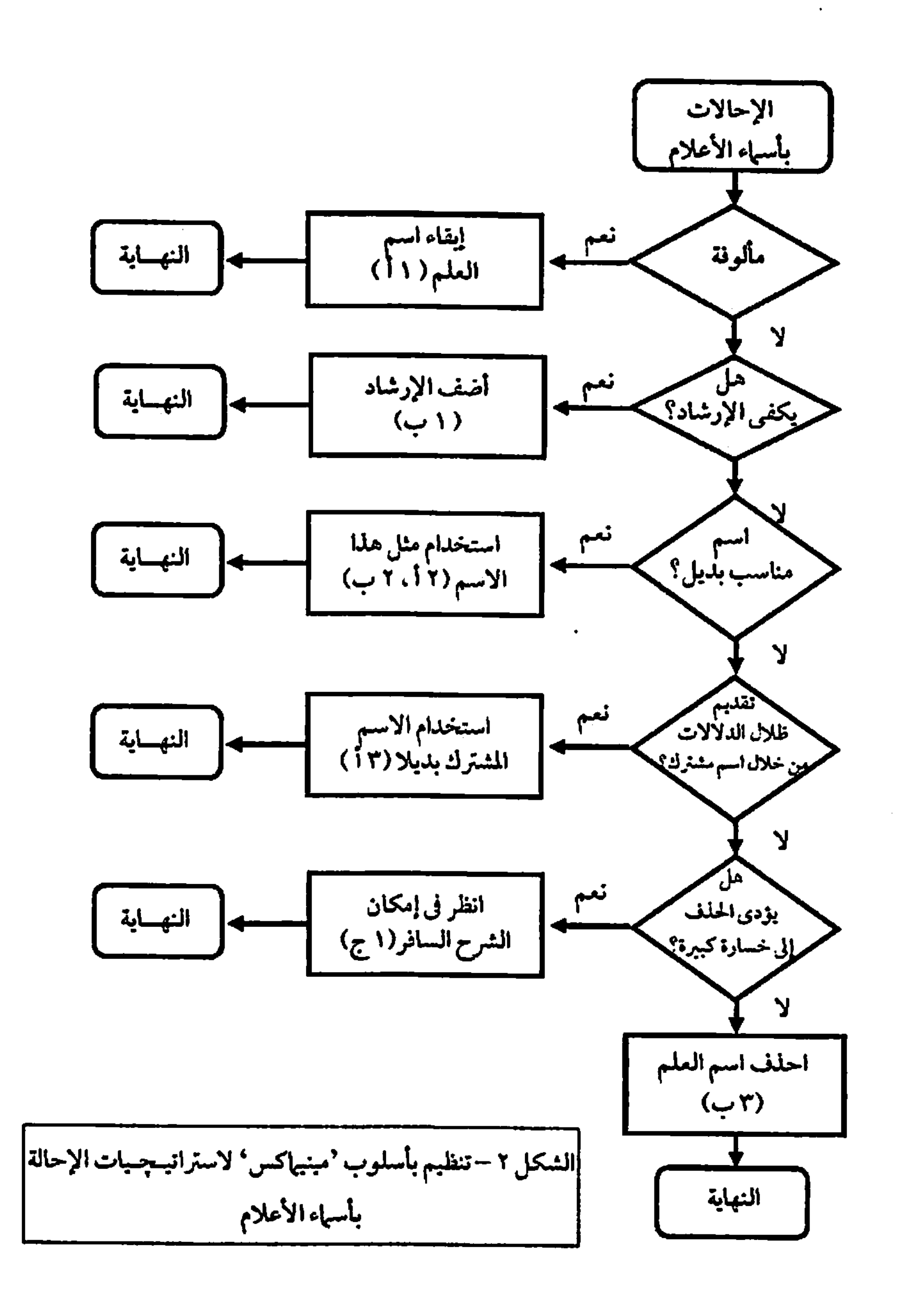
> متى كانت آخر مرة افترضنا فيها امتلاك موتور سيارة من الألومنيوم، يز كل ما عداه فى العالم؟ سيارة [من طراز] هيلمان إيمپ الصغيرة! فعلا! أين هى الآن، سيارات هيلمان إيمپ الصغيرة من بنات العام الماضى؟ فى ساحات الخردة، كل واحدة، أو كلها تقريبًا. وقد أصبح مصنع لينوود ساحة مدفن لها، إذ ينمو الكلأ بين خطوط تجميع السيارات، وأسقفه من الصاج المجعد تخفق فى أيدى الريح. (لودج ١٩٨٨ ص ١١، التأكيد مضاف).

إذا اقتصر المترجم على الحد الأدنى من التغيير فلن ينقل إلا المعانى المحددة. وعلى العكس من ذلك، فإن له، إذ تعرف على المصادر وأراد للقراء المشاركة، أن يعيد خلق الفقرة بإدراج نغمات إحالية واضحة يستطيع قراء النص المستهدف التعرف عليها. وله أن يتلاعب بالأغنية الشعبية التى تقول "أين ذهبت جميع الزهور؟" ومن ثم تصبح الترجمة: "أين ذهبت جميع السيارات الشقية الصغرى؟" فمن شأن ذلك الإيحاء بالأغنية، إلى جانب مزية أخرى وهى أن صفة (*Imp*) التى تطلق على هذه السيارة [وتعنى العفريت الصغير أو 'الشقية'] تشبه كلمة فنلندية مهجورة هى (*impi*) التى تعنى 'العذراء' (وإن كان شكل الجمع مختلفًا). وهكذا فإن التلاعب اللفظى المزدوج الذى يذكرنا بالمصدر الأول للإحالة وهو أين ثلوج العام الماضى، من المحتمل أن يجعل الكثير من القراء الفنلديين يبتسمون إدراكًا للإحالة ونبرة الحنين إلى الماضى الساخرة. والتأثير هنا يشبه ما أعرب عنه قراء الفقرة من أبناء اللغة الأصلية (انظر الفصل الخامس، وردود عموم القراء الفنلنديين فيه، فى المثال العاشر).

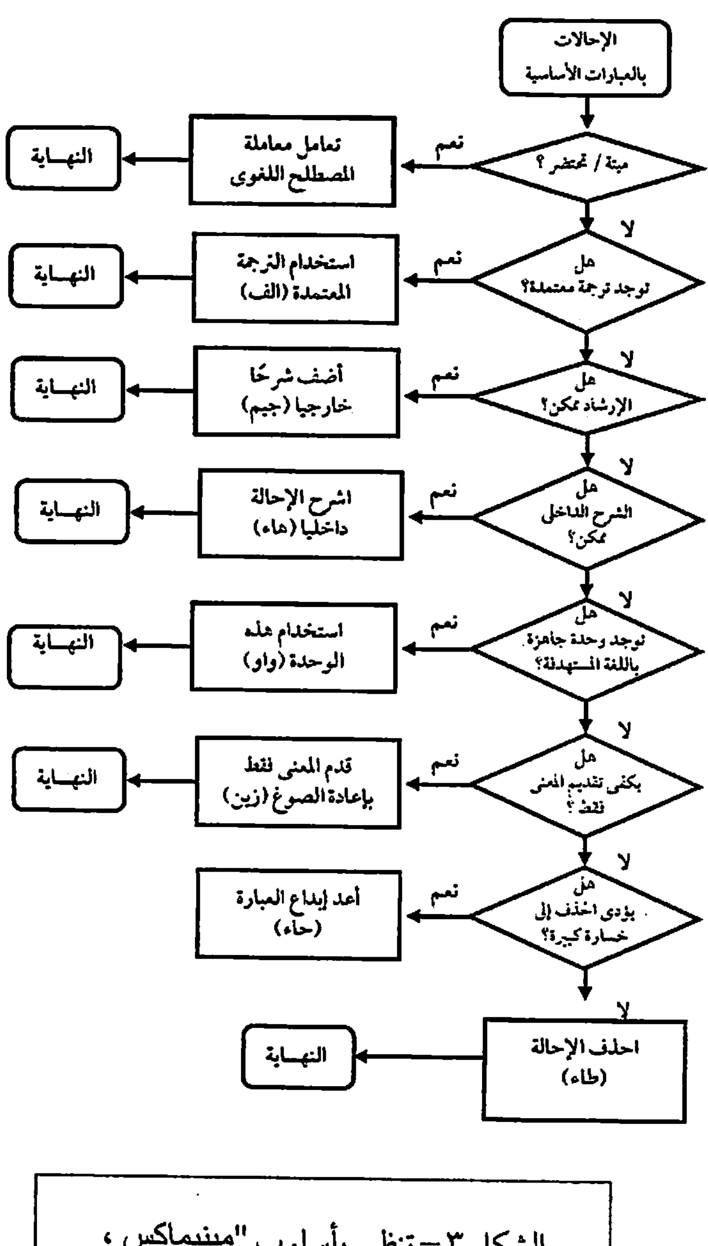
حل المشكلات عمليًا: اختيار إحدى الاستراتيجيات البالغة التنوع

إن لم نقنع بالحد الأدنى من التغيير فما نفعل؟ يضع هذا القسم الخطوط العريضة للمنهج الذى يمكن اتباعه فى ترجمة الإحالات، مع التركيز على الانتفاع بشتى ألوان الاستراتيـچـيات بدلًا من اختيار الحد الأدنى من التغيير/ إبقاء أسماء الأعلام وحسب. ويستند المنهج إلى فكرة مينيماكس التى وضعها ليـڤـى (١٩٦٧) أى بذل أدنى جهد ممكن لتحقيق أقصى تأثير. ومع ذلك فلم أحاول وضع صور كمية لزيادة الجهد أو تقليل المردود، تبريرًا لتنظيم الاستراتيـچـيات، بل نظمت الاستراتيـچـيات فى صورة خريطة متصلة (انظر الشكلين ٢، و٣ أدناه) استنادًا إلى المبدأ العام (البديهى) الذى يَعتبر أن الأسلوب السريع لتحقيق نتيجة مُرضية أفضل من الأساليب التى تستهلك الوقت وأن النتيجة الحسنة أفضل من النتيجة السيئة. وأما وسيلة الجمع بين الاثنين فكثيرًا ما تمثل مشكلة. وتبدأ الخريطتان بالاستراتيـچـيات التى من المفترض أن تستغرق أقل جهد ممكن[٢٩]، ولكنها تشجع المترجم على النظر فى احتمالات أخرى إذا عجزت الاستراتيـچـيات المبينة فى قمة الخريطة عن تقديم حلول مرضية. (ولكن انظر إلى التحذيرات فى آخر هذا القسم)[٣٠].

وأنا أحرص على أن آخذ فى اعتبارى وظيفة الإحالة فى كل مثال، فهى التى توضح سبب عجز الحد الأدنى من التغيير عن تقديم ترجمة فعالة لهذا المثال، ولكننى لم أستطع بسبب ضيق المساحة أن أستفيض فى إيراد السياق (انظر أيضًا ردود القراء الفعلية إزاء الترجمات المنشورة فى الفصل الخامس).



الشكل ٢ – تنظيم بأسلوب 'مينياكس' لاستراتيجيات الإحالة بأسماء الأعلام



الشكل ٣ – تنظيم بأسلوب "مينيماكس ،
لاستراتيجيات الإحالات بالعبارات الأساسية

ويمكن لهذا القسم أن يقدم المادة اللازمة لدروس اللغة والترجمة التى تركز على الإحالات باعتبارها نوعًا من معالم النصوص الأصلية الجديرة بفحص مستقل. وحيثما اقترحت ترجمات كانت اللغة المصدر هى الفنلندية، ولكن المعلمين والطلاب العاملين بلغات أخرى يستطيعون بلا شك اقتراح ترجماتهم إلى اللغات الأخرى. ومعظم النماذج مقتطفة من الروايات غير المترجمة التى فحصتها، وترجمتها بنفسى (باستثناء مثالين أشرت إليهما فى مكانهما، حيث أدرجت بعض سطور من ترجمات منشورة لشيكسبير بقلم يافو كاچـاندر، وإيرو يلها). ومعنى تعبير 'ترجمة مقترحة' أن الترجمة ترمى إلى إيضاح استراتيـچـية قد تنجح فى حالة المثال المذكور. وتعبير 'ترجمة مرفوضة' يعنى إيضاح استراتيـچـية تؤدى إلى ترجمة تعتبر غير ملائمة لذلك المثال، لسبب منصوص عليه فى المناقشة.

الإبقاء على اسم العلم كما هو (١ أ) أو مع إضافة إرشاد (١ ب)

فى المثال الأول (الذى سبق الاستشهاد به فى الفصل الثالث) يمكن بسهولة الإبقاء على الاسم الوارد فى الكتاب المقدس، لأنه مشترك بين الثقافات. فمن يترجم النص التالى:

> قالت مونيكا "أمى، الغداء جاهز"...
>
> فقال الأب بينجر **"آه يا مَرْثَا الصالحة"**. (پيم ١٩٧٩ ص ١٤٤، والتأكيد مضاف هنا وفى الأمثلة والترجمات التالية)

لن يحتاج إلا التأكد من هجاء هذا الاسم فى اللغة المستهدفة. فإذا كان التغيير لازمًا (مَرْثا ← مَرْتَا للقراء الفنلنديين) فلابد منه وإلا ما اتضحت الإحالة إلى الكتاب المقدس وأصبحت ملاحظة الأب بنجر مثيرة للحيرة. وأما وظيفة الإحالة بالاسم

العلم فهى الإسهام فى رسم شخصية المتكلم بصورة غير مباشرة، فصاحب الإحالة كاهن يدرك دلالة "اختيار النصيب الصالح" (وانظر أيضًا بقية هذه الفقرة بين نماذج العبارات الأساسية التالية).

ولكن الإبقاء على اسم غير مألوف إلى هذا الحد ليس من المحتمل أن يحقق النجاح نفسه. ووظيفة الإحالة التالية هى المشاركة أيضًا فى رسم شخصية صاحب الإحالة، وذلك بالإلماح إلى درجة تعصبه ضد المرأة فى موقفه ممن يخاطبها، وهى من محققى الشرطة الكبار:

"وهو كذلك... ما تقترحين أن نفعل يا نانسى درو؟" (باريتسكى ١٩٨٧ ص ٢٧٥)

والشخصية التى ترجع الإحالة إليها ('نانسى درو، المحققة الشرطية') تعرف فى الترجمات الفنلندية باسم پـولا درو، ولكن من المحتمل ألا يستطيع معظم القراء الراشدين النفاذ إلى دلالة الإحالة. فإذا أدرك المترجم هذه الصعوبة كان له أن يتدخل ويرشد القارئ إلى المراد. ومن وسائل تقديم الإرشاد استعمال 'اللقب' [بمعنى الوصف] الذى يطلق على هذه الشخصية فى الترجمات إلى اللغة المستهدفة، وهو باللغة الفنلندية مثلا (*Neiti Etsiva*) ('الهانم المحققة')، فإن ذلك قادر على نقل نبرة الحط من شأنها ومن المحتمل أيضًا أن يتيح لكثير من القراء تحديد مصدر الملاحظة الإحالية[٣١].

وقد يكون الإرشاد المضاف مفيدًا أيضًا فى حالة الأسماء المجهولة:

"... دعنى أؤكد لك: إنه برميل بارود. ومهما تفعل تذكر أجاج"

(آشفورد ١٩٨٦ ص ١٤٧)

وأجاج هذا اسم يرد فى الكتاب المقدس، مثل مَرْثا، وإن يكن أقل شهرة (إذ ثبت أنه مجهول تمامًا فى اختبار الأسماء الذى عقد فى قسم كوڤـولا لدراسات الترجمة [ويشار إليه فى هذا الكتاب باسم اختبار كوڤـولا فقط] انظر الفصل الرابع). وتقول النسخة المعتمدة للكتاب المقدس إن الملك أجاج الأسير يدخل إلى حضرة صموئيل بخطوات رقيقة (*delicately*) ثم يُقْتَلُ (صموئيل الأول ١٥/١٨-٣٣) ويشرح معجم أوكسفورد الكبير هذه الصفة بأنها "تتضمن اللطف والخفة.. والرقة... على عكس الشدة" [الترجمات العربية تقول إن أجاج دخل 'فرحًا' على صموئيل ١٥/ ٣٢، ولكن طبعة الكتاب المقدس الدولية، ميشيجان، ١٩٧٣-١٩٨٢ تستبدل الصفة 'واثقة' بهذه الكلمة، وتستدرك فى الهامش أن المعنى قد يكون 'مرتعدة']. وأما فى الإحالات إلى هذه القصة فى النصوص الإنجليزية فإن معنى الصفة يتحول فيما يبدو إلى "حذرة، مدركة للخطر":

> ... لم يكن يسمع إلا الوقع الخفيف الحذر لقدمى أجاج على الأرضية المبطنة باللباد... (سايرز ١٩٨٧ ص ٢١٣)

> ... لما كنت أدرك أننى لو قُبض علىَّ انقضت علىَّ الصحافة والشرطة والرأى العام بالبلايا كلها، فقد التزمت الحذر ولكان مشى أجاج على البيض دون أن يكسره أثقل وقعًا من خطواتى. (فرانسيس ١٩٧١ ص ١٧٢)

> وقال دنجى "ألم يكن أجاج هو الذى سار بخطوات حذرة؟"

(إيرد ١٩٩٠ ص ١٩٠)

وتقول الترجمة الفنلندية الصادرة عام ١٩٣٣ للكتاب المقدس إن الملك أجاج يدخل "مرحًا، وبقلب مطمئن"[٣٢] أى من دون الإحساس بالريبة، ثم يُمَزَّقُ جَسَدُهُ إرْبًا. ولما كان اسم أجاج غير مألوف للفنلنديين (فهو لا يوجد فى المعاجم الفنلندية للمقتطفات التى رجعت إليها مثلًا) فليس من شأنه الإيحاء بالتحذير الواضح الذى يتطلبه السياق. (ونحن نضرب صفحًا عن ترجمة استعارة برميل البارود هنا). أى إن الترجمة الحرفية لن تكون مفهومة. وأكد المترجمون فى المقابلات الشخصية ضرورة الحفاظ على عدم إبراز أية إضافات فى الترجمة قدر الطاقة، أى إن على الإرشاد ألا يتجاوز الحد الأدنى، كأن يكون ملاحظة موجزة لإضافة بعض المعلومات الأساسية. ومن شأن 'مفتاح' خفى، مثل "تذكر ما حدث لأجاج" أن ينقل معنى التحذير المنشود، سواء ذكر الاسم نفسه أو لم يذكر. ولكن علينا أن نعترف بأن درجة الألفة بالفقرات غير المشهورة فى العهد القديم، وهى التى يوحى بها ذلك التحذير، ليست فى ذاتها مما تعهده اللغة الفنلندية.

ولاحظ أن الإضافات الإيضاحية الزائدة عن الحاجة يمكن أن توحى باستعلاء المؤلف أو المترجم، فقد يُظن أنها تدل على أن المعلومات المقدمة ذات خصوصية تبعدها عن أفهام القراء. ومن الأمثلة على ذلك رد فعل الجمهور على شرح ركيك ولا لزوم له قدمه المؤلف لا المترجم، فعندما قُرِئَ على الملأ فى أحد المؤتمرات (ليپيهالمى ١٩٨٩) ندت عن الجمهور صيحات استنكار تلقائية:

قالت كيت "لوردى. أنا مع آرشر. لكم أكره القديسين".

وقال هيربرت "ذاك لأنك تتصورينهم مثل الأم تيريزا، صاحبة مشروع رعاية الأطفال فى الهند وجائزة نوبل". (كروس ١٩٨٥ ص ١٣)

استخدام اسم بديل (٢أ، ٢ب)

قد تبدو الاستعاضة عن الإحالة باسم علم مجهول بالإحالة باسم علم مألوف فى اللغة المصدر أو اللغة المستهدفة حلًا جذابًا من ناحية المبدأ ما دام يوفر لقارئ النص المستهدف مهمة شبيهة بالمهمة التى يقدمها مؤلف النص المصدر لقارئه. وأما فى الواقع العملى فقد يكون من الصعب العثور على بدائل ذات ارتباطات مناسبة. وقد بحثت عن نماذج لذلك فى النصوص التى درستها ابتغاء إيضاح المشاكل التى يمكن حلها باستخدام هذه الاستراتيـچـيات فلم أعثر إلا على عدد قليل (بالإضافة إلى مثال ريبيكا/ پـوليانا الذى سبقت مناقشته فى هذا الفصل وفى الفصل الخامس، المثال ١١)، بل إن هذه الأمثلة لم تكن قاطعة:

> رسم دوكاكيس صورة خصمه كأنما كان "بابا نويل للأغنياء وإيبنزر سكروچ لباقى أفرادنا". (باريت، ١٩٨٨)

ولكن إيبنزر سكروچ، فى قصة أنشودة عيد الميلاد التى كتبها تشارلز ديكنز لم يصبح بعد شخصية مألوفة فى فنلندا، وهكذا فإن ذكر اسمه أو إضافة مصدر الإحالة إرشادًا للقارئ لا يكفى لنقل المعنى، مثل قول المترجمة أ. س "فى أنشودة عيد الميلاد لتشارلز ديكنز". ولكن شخصية العم سكروچ فى قصص الكاريكاتير الفكاهية التى وضعها ديزنى، الذى يتضمن اسمه إحالة إلى سكروچ عند ديكنز، مألوفة إلى الحد الذى يتيح الاستعاضة باسمه، وإن كانت ظلال معانيه تمثل مشكلة، إذ إن روپ أنكا الفنلندى ('العم سكروچ') يوحى قبل كل شىء بالثراء. وهكذا يمكن للمترجم أن يبنى ترجمة تدور حول سكروچ عند ديزنى مع إضافة ساخرة تؤكد بخله، على غرار ما يلى:

رسم دوكاكيس صورة خصمه كأنما كان بابا نويل للأغنياء، وإن لم يتجاوز سخاؤه سخاء العم سكروج لسائر أفرادنا.

ومع ذلك فإن هذه الترجمة أضعف من النص المصدر بسبب فقدان صلة عيد الميلاد بين الاسمين فى النص المصدر.

ولابد من الحذر عند البت فيما إذا كان من الممكن استخدام بدائل من الثقافة المستهدفة فى الروايات[٣٣]، فإن أمثال هذه الأسماء لن تكون لها مصداقية حين ترد على ألسنة شخصيات حية فى الثقافة المصدر. بل إن استخدام اسم من اللغة المستهدفة يتمتع ببعض الشهرة دوليًا بدلًا من اسم غير مألوف استخدمه مؤلف النص المصدر خطوة تحتاج إلى النظر فيها بدقة شديدة:

انطلقت تجرى. وانطلق الجرار يهدر خلفها. لم يكن سريعًا. قد يكون فانـچـيو غاضبًا إلى حد ما. ولكن سرعته كانت كافية قطعًا... (مودى ١٩٨٥ ص ١٥٣)

فى هذه اللحظة المتوترة من القصة، يساعد تشبيه قائد الجرار بقائد سيارة سباق فى تجسيد التهديد ويتيح للقارئ إدراك حضور الذهن للمرأة المطاردة بالسخرية من عدم اهتمامها. فإذا كان مصدر المقارنة مجهولًا فربما تعثر القارئ فى متابعة الحدث. ومن ناحية أخرى نجد أن استبدال اسم كيكى روزبرج [بطل سباق السيارات الفنلندى] بالاسم الوارد فى النص المصدر مفيد من حيث إن الاسم البديل مألوف للجمهور الفنلندى المستهدف، ولكنه قد يدمر الوهم اللازم لترجمة الروايات، أى إخفاء حاجز اللغة[٣٤].

الاستعاضة باسم مشترك (٣أ)

ويجوز للصورة التفسيرية للمثال السابق أن تحذف الاسم نفسه ثم تنقل ظلال المعنى من خلال جملة اسمية مشتركة بين اللغتين. وهكذا فإذا رأى المترجم أن اسم 'فانـچيو' غير مألوف، كان له أن يستبدل به "سائق سيارة سباق"، وعلى غرار ذلك نجد أن الجملة التالية:

> لا نريد للمعلمين أن يتحولوا إلى أشخاص مثل جراد جرايند. (هادفيلد ١٩٨٨)

يمكن ترجمتها باستخدام استراتيـچية الاكتفاء بالمعنى على النحو التالى:

> ليس من المفترض أن يتحول المعلمون إلى آلات تعليم.

أو ببعض الإسهاب:

> ليس من المفترض أن يتحول المعلمون إلى آلات تعليم تصب المعلومات من أفواهها وحسب. (ترجمة مقترحة)

ومن شأن هذه الصيغة أن تقدم معلومات تزيد عما يستطيعه الإبقاء على الاسم، كما إنها أقل بروزًا من الإبقاء على الاسم وإرشاد القارئ إلى معناه، مثل:

> لا نريد للمعلمين أن يتحولوا إلى أشخاص مثل جراد جرايند فى رواية ديكنز. (ترجمة مرفوضة)

والترجمات القائمة على الاكتفاء بالمعنى تحاول أن تنقل إلى القارئ نوع المعلم غير المطلوب، من دون إشارة فعلية إلى مستر جراد جرايند الذى لا يكاد أحد يعرفه (من قراء النص المستهدف) وهو "مؤسس مذهب الاقتصار فى التعليم على الحقائق العلمية، وإقصاء دفء الشخصية البشرية ومخيلتها" (لاس وآخرون ١٩٨٧ ص ٨٩)[٣٥].

ولننظر فى مثال قصصى آخر نقترح فيه الاكتفاء بالمعنى عن ذكر اسم علم آخر من أعلام الروائى ديكنز:

"أتصور أنك لا تتقاضى أكثر من خمسة وعشرين شلنًا فى الأسبوع فى مدرسة داثبويز هول، أو ما عسى أن تسمى نفسها؟" (ريندل ١٩٨٤ ص ١٤٢)

ربما لا يستطيع قراء اللغة المستهدفة التعرف على اسم المدرسة فى رواية نيكولاس نيكلبى للروائى ديكنز، ولكن وضوح العلاقة الشخصية بين المشاركين فى هذا المشهد يتطلب التعرف على موقف المتحدث، فهو رجل صناعة غنى لكنه غير مثقف، وهو يحتقر عمل زوج ابنته بالتدريس لتدنى راتبه. فإذا أبقى المترجم على الاسم فالأرجح أن يدرك قراء النص المستهدف أنه الاسم الفعلى للمدرسة التى يعمل بها الشاب. وأما الاكتفاء بالمعنى فيمكن تحقيقه مثلًا على النحو التالى:

"كم يدفعون لك فى تلك المدرسة الحقيرة؟" (ترجمة مقترحة)

حيث يبين صاحب الإحالة فى الترجمة أنه يحتقر تلك المدرسة. أو

"ما مقدار الأجر الذى تتقاضاه فعلًا مقابل الوقوف أمام الطلاب؟ (ترجمة مقترحة)

حيث ينبع الاحتقار من مفهوم المتحدث عن عمل المعلم.

الهوامش (١ ج)

وأما الاستراتيجيات الباقية فنادرًا ما تمثل بدائل مناسبة. فالشرح السافر الذى يرد مثلًا فى شكل هامش قد يناقض توقعات القراء ويناقض المعمول به حاليًا فى ترجمة الروايات فى حالات كثيرة، إذ يقال فى فنلندا إن الهوامش الشارحة توحى بالكتابة

الأكاديمية للقراء والناشرين. ولنضرب مثالًا من الترجمة المرفوضة التالية لمثال الإحالة إلى أجاج

"ومهما تفعل تذكر أجاج"*

* انظر صموئيل الأول ١٥/ ١٨-٣٣ [ترجمة مرفوضة]

وهذه الترجمة تؤكد وجود الإحالة مثل الأضواء الكاشفة، ولكنها فى الواقع تدمرها، إذ إن ورود إحالة إلى مصدر فى الكتاب المقدس على لسان شخصية مريبة فى رواية بوليسية يمكن اعتباره انحرافًا شديدًا مناقضًا لأعراف ذلك النوع الأدبى.

وأما فى الأنواع الأدبية الأخرى فقد وَجَدَتْ الهوامش من يدافع عنها، مثل أوكسالا (١٩٩٠ ص ٩٤) مترجم الشعر الكلاسيكى الذى يقول إن الاتجاه الشائع الحالى لعدم إدراج هوامش "اتجاه يعادى ديموقراطية المعرفة" (من ترجمتى). وفى معرض حديثه عن الترجمة الأكاديمية يقول إن واجب الباحث يقتضى تزويد قرائه "بأسلحة" (كما يقول) يمكنهم استعمالها إذا أرادوا من دون تقليل المتعة التى يجدونها فى القراءة. ونجد نظرة مختلفة عند داجوت (١٩٨٧ ص ٨٠) الذى يخشى أن تؤدى الهوامش الثقيلة إلى "تحويل عمل أدبى إلى كتاب مصدر إثنوغرافى". وأعتقد أن قيمة الهوامش تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الاستراتيجيات الشاملة وبعض الاعتبارات الأخرى مثل النوع الأدبى للنص المصدر ووظيفته.

وتعتمد المواقف المتخذة إزاء الهوامش، إلى حد ما على الأقل، على وظيفة الترجمة فى السياق الثقافى للغة المستهدفة. وقد وضعت ماسنيروفا (١٩٨٩) وصفًا لتغير موقف المترجمين والناشرين من استخدام الحواشى الشارحة فى الترجمة فى ترجمة القصص إلى اللغة التشيكية فى الفترة التالية للحرب العالمية الثانية، قائلة إن الرأى كان

يتجه فى البداية إلى اعتبار التعليقات "وسيلة ديموقراطية تساعد القراء على التعرف على الكنوز الثقافية الهائلة للأدب العالمى" (ص ٧٢) ولكن ذلك كان يؤدى أحيانًا إلى التطرف، وتلاه انخفاض شديد فى مقدار الحواشى. وتُرْجِعُ الباحثة السبب فى هذا إلى تغير المعايير الثقافية لجمهور القراء والارتفاع فى مستوى الصلات الثقافية الدولية. وقد شهدت فنلندا أيضًا تطورًا مماثلًا، فلقد تراجعت الرغبة التى سادت قبل الحرب فى تعليم جمهور القراء الذى كان يفتقر إلى الثقافة فى غالب الأحيان، بعد أن بدأ تقديم التعليم الثانوى لقسم أكبر من كل شريحة عمرية. ولدينا سبب إضافى يقول: إن معظم القراء اليوم ينشدون التسرية دون شك لا التعليم من قراءة الروايات العامة.

حذف الاسم (٣ ب)

رأينا أن حذف الإحالات بأسماء الأعلام من دون محاولة لنقل معناها مخالف فيما يظهر للمعايير الخلقية الحالية عند المترجمين. والواقع أن بعض الأوصاف شبه الإحالية التى تتضمن أسماء أعلام لا يعرفها عموم قراء النصوص المستهدفة ربما كان من الجائز حذفها من دون خسارة تذكر، ولكن أمثال هذه الأوصاف نفسها قد لا تنجح إلا إلى حد ما. فقد يكون قارئ النص المستهدف غير واع بظلال معنى الاسم، ولكن الوصف قد ينجح فى نقل مسألة أساسية، ولنقل مثلًا إن إحدى الشخصيات تشبه أحد المشاهير (وكثيرًا ما يكون ممثلًا أو ممثلة). وقد تنشأ مشكلات أولية خاصة بالاستنباط إذا قدمت شخصية جديدة بمثل ذلك الوصف، ولكننى وجدت فى النصوص التى فحصتها أن أمثال هذه الأوصاف عادة ما تتضمن إيضاحات تفصيلية إلى حد كبير من جانب المؤلف، كما هو الحال فى المثال التالى (حيث لا يعتبر الاسم، على أية حال، غير مألوف):

ما بين السجائر التى تتدلى من بين شفتيه كأنها لسان ثان، ووجهه الطويل العبوس مثل وجه بستر كيتون، وحزمة القش من الشعر الأسود الناضح بالدهن فوق رأسه، لا يستطيع من يراه للمرة الأولى أن يستريح لمنظره.

(ڤـالين، ١٩٨٧، ص ١٩)

وسوف يقدم باقى هذا القسم الأمثلة اللازمة لإيضاح إمكان نجاح هذا المنهج فى ترجمة الإحالات بالعبارات الأساسية.

الإحالات الميتة والمحتضرة: مثل المصطلح اللغوى

إذا لم تكن للإحالة علاقة وثيقة، فيما يبدو، بمصدرها، فقد تُسْتَحَبُّ معاملتُها معاملة المصطلح اللغوى. فليس من الملائم (كقاعدة عامة) أن يحاول المترجم إحياء ظلال المعانى المرتبطة بعبارة "أقصى طعنة" فى مسرحية يوليوس قيصر إذا كان السياق الذى ترد فيه الإحالة يتعلق بتقطيع لحم الضأن. وحسبما أشرت من قبل فى الفصل الثالث، كثيرًا ما ترد إحالة ما فى سياقات معينة لابد من اعتبارها ميتة فيها، وإن كان يمكن بث الحياة فيها فى حالة معينة. ومن ثم فلا يمكن البت فيما إذا كان المثال مستخدمًا باعتباره اصطلاحًا لغويا أم لا إلّا فى إطار كل سياق على حدة، بل إن التحقق من ذلك ليس قاطعًا فى جميع الأحوال. ففى المثال التالى نستطيع دون شك أن نفترض أن العبارة الأساسية لا يقصد بها الإحالة إلى مشهد فى ماكبث:

ولكن الأمر لا يتعلق بفرض عدة مفاهيم ذهنية فى هجمة فتك واحدة [أى دفعة واحدة] على الجهاز كله، وبعدها يكون الحكم على النتيجة، عمومًا، استنادًا إلى مدى الكرم الذى تميز به ذلك. (والاس ١٩٨٨ ص ٢١٤)

وبصفة عامة يمكن تطبيق ذلك على المثال التالى:

"لابد من شراء صوان ملابس كامل فى هجمة فتك واحدة [بالجملة لا التجزئة]..."

غير أنه من الممكن إذا كان قارئ النص المصدر يتمتع بحساسية شديدة لظلال المعانى الإحالية أن يفسر هذا المثال قائلًا إن الشخص الذى يستخدم هذه العبارة لا يقدر ظلال معانيها إلى الحد اللازم. أى إن الإحالة لن تكون ميتة فى نظر ذلك القارئ. ولن يكون هذا التفسير متاحًا لقارئ النص المستهدف إذا ترجمت العبارة بمصطلح لغوى خاص باللغة المستهدفة مثل العبارة الفنلندية "جملة واحدة"، وهى التى كان يمكن أن تناسب السياق تمامًا لولا موقف القارئ المشار إليه.

وبعض الإحالات الميتة أو المُخْتَصَرة (مثل الإحالات إلى الكتاب المقدس) قد تكون مشتركة بين الثقافات ومن ثم فلها ترجمات موحدة معتمدة.

الترجمة المعتمدة (ألف) والحد الأدنى من التغيير (باء)

تعتبر استراتيـچـية مينيماكس ترجمة معتمدة للإحالات بالعبارات الأساسية المشتركة بين الثقافتين. فالإحالة المشتركة بين الثقافتين لها ظلال معان فى الثقافة المستهدفة أيضًا، وهكذا فإن الإحالة، حتى فى الترجمة، تمنح القراء الأكفاء متعة التعرف عليها وفرصة المشاركة فى العملية الأدبية مشاركة تشبه مشاركة قارئ النص المصدر. وربما يلزم إجراء تغييرات طفيفة بسبب عوامل خارج سيطرة المترجم. والمثال المقتطف أعلاه من رواية 'بـيم' (آه، يا مرثا الصالحة) تتلوه الكلمات التالية:

سار مع السيدة بلتين ببطء إلى داخل المنزل، كأنما كانا يدركان أنهما اللذان اختارا النصيب الصالح. (بـيم، ١٩٧٩ ص ١٤٤)

وإذا أراد المترجم أن ينقل رنة السخرية والإيحاء بالمصدر فى الكتاب المقدس (إنجيل لوقا ١٠/ ٤٢) فعليه أن يستخدم ألفاظ الإنجيل نفسها. وعلى غرار ذلك نجد أن تعبير الأرغفة والسمك[٣٦] يحتاج إلى إضافة ما يدل على العدد، ومن ثم تقول الترجمة الفنلندية: "خمسة أرغفة وسمكتان" (إنجيل متى ١٤/ ١٣-٣١)

وقد تندمج الترجمة المعتمدة مع الحد الأدنى من التغيير:

> ولم يقم إلا عدد محدود من الباحثين بالنظر فى الخدعة الكبرى الخاصة بسوء معاملة الأطفال. ولكن ينبغى أن ينهض أحد ويقول: إن الامبراطور لا يرتدى أية ملابس. فالمنطق السليم وحده يقطع بأن نسبة سوء معاملة الأطفال لا تبلغ واحدًا فى العشرة كما يزعم بعض المتحمسين للقضية. (صحيفة صنداى تايمز ١٩٨٨)[٣٧]

وهكذا فالترجمة الفنلندية تترجم العبارة الوسطى قائلة "لابد أن يصيح أحد بصوت عال بأن الإمبراطور لا يرتدى أية ملابس".

ومع ذلك فقد اكتشفت فى وقت سابق أن الترجمات المعتمدة أبعد ما تكون عن الشيوع فى النصوص المستهدفة (أربعة نماذج من بين ٩٠ عبارة أساسية إحالية تقريبًا) وذلك لا شك لأن ثقافة كل لغة تميل إلى الإحالة إلى مصادرها الخاصة. وإذا كنت لم أنظر فى إحالات المؤلفين الفنلنديين، فالأرجح، فيما يبدو، أن الإحالة – خصوصًا إلى مصادر أدبية – تصادفها بعض الصعوبات فى فنلندا بسبب الافتقار إلى مصادر مشتركة. والكاتب چوكو تيرى (الذى يستشهد به كاهيلا ١٩٩٠ ص ٥٩) يقول: "لم يعد من الممكن وحسب أن تحيل القارئ إلى فقرة فى الكتاب المقدس... فلم يعد هذا قادرًا على إثارة أى استجابة من جانبه، وإذا كان القارئ لا يعرف الكتاب المقدس، فلا فائدة ترجى من الإحالة إليه. لم يعد لدينا ما يكفى من النصوص المشتركة التى نستطيع

الإحالة إليها" (ص ٥٩ من ترجمتى). وهو يستشهد بأن ملحمة كاليـڤـالا، وقصيدة الإخوة السبعة التى كتبها كيـڤـى (اللتين كانتا تعتبران من كبرى الأعمال فى الوعى الفنلندى) لم تعودا تتمتعان بالشهرة اللازمة للإحالة إليهما. فإذا كان كاتب بريطانى يشعر اليوم كذلك أن قراءه يجهلون الكتاب المقدس، فربما كان له أن يتوقع – على الرغم من هذا – أن العبارات التى يريد اقتطافها منه فى عمله الأدبى سيكون لها تأثير ما من خلال "طاقتها الدلالية الحرة" (شار ١٩٩١) ومن خلال تأثيرها فى اللغة الإنجليزية على امتداد قرون طويلة. ويمكن لباحثى المستقبل أن يفحصوا تفاوت التواتر الذى يمكن أن ينشأ بين الإحالات المشتركة بين الثقافات. فإذا أحس المترجمون أن إحالة ما غير شائعة فى اللغة الفنلندية فربما جعلهم هذا يختارون استراتيـچـية الاقتصار على المعنى.

وأما إذا كان خيار الحد الأدنى من التغيير أو الترجمة الحرفية عاجزًا عن الإتيان بترجمة معتمدة يمكن التعرف عليها فلابد أن يضيع جانب كبير من المعنى:

"الكمـپـيوتر الحالى بالغ البطء إلى الحد الذى يجعله يستغرق عشرة أيام فى غربلة قاعدة بياناته التى تقع فى ثلاثمائة وخمسين ألف صفحة. ولكن أحد العباقرة يعمل الآن على ابتداع كمـپـيوتر يختصر الوقت إلى يوم واحد".
وقال ماكماهون "المربى غدًا على الدوام". (آشفورد ١٩٨٦ ص ٩٠)

من الواضح أن الترجمة الحرفية لكلام ماكماهون لن تعنى شيئًا للقراء الذين يجهلون قاعدة 'الملكة البيضاء' "المربى غدًا والمربى يوم أمس، ولكن لا مربى اليوم على الإطلاق" (كارول، من خلال المرآة، الفصل الخامس). وعلى المترجم أن يبحث عن بدائل صالحة حتى يتجنب العقبة الثقافية.

الإرشاد، التمييز الخارجي (جيم)

تشبه الإضافات من خارج الإحالات ما يفعله مؤلفو النصوص المصدر أحيانًا من تمييز لإحدى العبارات ابتغاء تنبيه القارئ إلى أنها مستعارة لا أصلية. وقد يتخذ هذا التمييز مثلًا شكلا طباعيًّا مثل استخدام علامات التنصيص أو الكتابة بحروف مائلة. والنموذج التالى مثال لاستخدام المؤلف حروفًا مائلة [البنط الأسود بالعربية] حيث نجد امرأة ترملت للتو، وحين تذكر صديقة لها كلمة 'الغد' إذا بالكلمة قد استدعت موقف مكبث المدلهم الذى لا مستقبل له:

> ندت عنها آهة تدل على نفاد الصبر وقالت "لا أعنى الآن – بل أعنى غدًا أو الأسبوع المقبل، أو من الآن فصاعدًا...؟".
>
> **يأتى غدٌ.. من بعده غدٌ.. من بعده غدُ..** لم أصل فى تفكيرى إلى هذا الحد حتى الآن. (بابسون ١٩٨٨، ١٠ – والتأكيد فى الأصل).

والحروف المطبوعة ببنط مختلف تؤكد أن هذه الكلمات سبق استعمالها بمعنى معين، لئلا يظن قراء هذه الفقرة أن التكرار يدل مثلًا على ضيق الشخصية بطلب اتخاذها بعض القرارات. ويجوز استخدام الحروف البارزة أو علامات التنصيص أيضًا فى الترجمة، فى هذا المثال وفى الكثير من العبارات الأساسية الأخرى التى يعجز قراء النص المستهدف عن إدراك أنها إحالات من دون مثل هذه المساعدة من المترجم.

وقد تتخذ الإشارة أيضًا صورة عبارة تمهيدية، بحيث يستنبط قارئ النص المستهدف أن إحدى العبارات المحيرة له فى النص عبارة سبق صوغها، وهو ما يحيط به قراء النص المصدر باعتباره جزءًا من تدريبهم الثقافى. كما يمكن إدراج إشارة إلى المصدر خلسة فى الحوار:

"لا أظن أننى قابلت حارسًا شخصيًا من قبل قط"

فقلت لها "إنما نحن بشر مثلكم. ألا ترانا ننزف الدماء إن وخزتمونا؟"

فقالت لندا سميث "وأديب أيضًا" (پاركر ١٩٨٧ أ ص ٣٨)

وتلتزم الترجمة الفنلندية بالسطرين الأولين ولكنها تحول السطر الأخير "لقد قرأت شيكسبير أيضًا!" فهذه الترجمة المقترحة تعالج الإحالة بإيراد السطر بالشكل الذى ورد به فى ترجمة 'چيلها' لمسرحية تاجر البندقية لشيكسبير (الفصل الثالث، المشهد الأول) ولكنها تضيف إرشادًا فى صورة تعديل ترجمى لتعليق لندا سميث، وهو الذى يساعد على تحديد كون السطر مقتطفًا.

وفى المثال التالى نجد أنه إذا أُضيف اسم مصدر المقارنة ساعد ذلك على تحديده:

كانت الغضون على وجهه قد جعلته يشبه من ألقاه الإله الجبار لتوه من حالق فانقلب ساقطًا يتقد لهيبًا من السماء العليا. وكانت پينى تحب أن يتخذ هذه الصورة. (مودى ١٩٨٥ ص ١١٦)

وتقدم الترجمة المقترحة الجزء الأول كما يلى:

كانت الغضون على وجهه قد جعلته يشبه إبليس، كأنما ألقاه الإله الجبار لتوه فانقلب ساقطًا يتقد لهيبًا من السماوات.

ولا توجد وسيلة للإيحاء بنص ميلتون لعموم القراء الفنلنديين مهما اجتهد المترجم فى ترجمة 'السماء العليا' ولكن كلمة السماوات وحدها ذات إيحاء دينى لهم. وهكذا فإن الترجمة لا تقدم تفاصيل قصة الفردوس المفقود بل بعض عناصرها الأساسية فقط.

التمييز الداخلى (هاء)

يمكن أحيانًا تحقيق التمييز الداخلى، أو ما يمكن تسميته بالألفة المصطنعة (أى الإشارة إلى وجود إحالة من خلال التضاد الأسلوبى، الذى ثبت أنه من عناصر التعرف على الإحالات، انظر الفصل الثالث) باستخدام سطور من ترجمة موجودة لأحد الأعمال الكلاسيكية فى ترجمة إحالة ما (ومع ذلك فإن المثال الوارد آنفًا لكلمات شايلوك [فى تاجر البندقية] التى ترجمتها "چيلها" لا يتضمن أى تضاد أسلوبى ويمكن اعتباره مجرد إقرار لحقيقة بيولوجية). وأما الاستعارات الواردة فى المثال التالى:

> "كان زوجًا لا مثيل له بين مليون زوج، رجل حنون صالح، ورائع مع أصدقائه. اسأل أى أحد، اسأل چاك... كان واحدًا فى المليون!"
>
> لَقَدْ ذَوَى إكليلُ غارِ الحَرْبِ بَلْ هَوَى عِمَادُ كُلِّ جُنْدِى... وقال ويكسفورد فى نفسه "من الغريب أن تخطر لك صور الجنود والمعارك عندما تنظر إلى تشارلى هاتون. (ريندل ١٩٨١ ص ٨٩).

وأما الترجمة التى أراها مقبولة بالفنلندية فتتضمن ترجمة پاڤو كاجاندر للسطر الشيكسبيرى على النحو التالى:

> إكليلُ النصرِ الحربىِّ ذَوَى، ولِوَاءُ الجُنْدِىِّ المرفوعُ هَوَى!

وتتميز هذه الجملة كإحالة بما بها من استعارات وكلمات شعرية (مثل 'إكليل النصر' و'لواء الجندى المرفوع'[٣٨] – وهو الذى يختلف عن صورة السارية التى تحمل الراية فى اللغة الفنلندية – [والإيقاع والقافية الداخلية بالعربية]. وليس من المحتمل أن توحى الألفاظ نفسها بنص محدد للقارئ الفنلندى، وهكذا فإن هذا المثال لا يمكن التعرف عليه ومن المحال مقارنته بالترجمات المعتمدة لعبارات من نوع

(أكون أم لا أكون)، ولكن السطر الشعرى من شأنه إثراء النسيج فى النصين المصدر والمستهدف، إذ يؤدى إلى مقارنة الأسلوب الأدبى للتعبير عن الفقدان بالأسلوب المعتاد لتعبير الأرملة الشابة عن محنتها، إلى جانب الأصداء التى يوحى بها عن وسيلة أخرى للنظر إلى 'الجنود والمعارك'. ومن الممكن أيضًا زيادة إبراز هذه الإحالة بطبعها بحروف مائلة[٣٩].

إحلال عنصر مستخدم من اللغة المستهدفة (واو)

نادرًا ما تمثل الاستعاضة عن إحالة باللغة المصدر بإحالة خاصة باللغة المستهدفة بديلًا فعالًا، إذ إن الإحالات الخاصة باللغة المستهدفة، كما سبق أن ذكرنا، تزعزع الوهم المنشود فى الترجمة وهو قدرة قراء اللغة المستهدفة على تذوق عالم أجنبى على الرغم من وجود الحاجز اللغوى. وغالبًا ما تؤدى ترجمة اسم طعام اسكتلندى مثل 'هاجيس' [كرشة الغنم المحشوة بالبرغل واللحم المفروم] إلى كالاكوكو (وهو طعام تتميز به شرق فنلندا ويتكون من دقيق الشيلم والسمك) إلى تشتيت الوهم المذكور، بل ولن يكون شعر شاعر فنلندى مقبولًا بدلًا من فقرة مقتطفة من الشعر الإنجليزى. أضف إلى ذلك أنه ليس من السهل العثور على نصوص تتفق تداعياتها الدلالية. ويبدو من الأفضل أن تكون مادة اللغة المستهدفة الصالحة للاستخدام فى هذه الاستراتيجية مادة مجهولة المؤلف، أى إن أكبر نجاح لهذه الاستراتيجية يتحقق فى حالة الإحالة إلى الأمثال السائرة وما يشبهها من الحكم الشعبية:

قالت بنبرة استخفاف "أصوات عصى تضرب الحجر: تعرف بقية المثل"

(ريندل ١٩٨٤ ص ٣٢)

"نباح [كلب] لا يتسبب فى جروح" [ترجمة مقترحة] (من الأمثال الفنلندية).

وليست هذه ترجمة، فالترجمة تعنى درجة أكبر من التماثل اللفظى بين الصياغة فى اللغة المصدر والصياغة فى اللغة المستهدفة (مثل التشابه بين 'منزل الرجل قلعته' وبين "منزلى قلعتى") ولكننا نجد هنا فكرة قائمة فى اللغتين (أى إن الهجوم اللفظى لا يسبب أضرارًا بدنية) وإن كانت تتخذ صورتين شعريتين مختلفتين فى اللغتين.

ومن الأساليب الحاذقة لاستخدام المادة الخاصة باللغة المستهدفة تعديلها بحيث يتساءل القارئ عما إذا كانت فى النص إحالة مقصودة أم لا:

> كانت أوراق الأشجار تحت أقدامهما تصدر خشخشة مثل خشخشة الكورنفليكس أثناء سيرهما، وكان الجو دافئًا بما بقى من حرارة النهار، وتحت الأشجار امتدت الظلال، جميلة، دكناء، عميقة. (مودى ١٩٨٥ ص ٣٦)

وللمترجم الفنلندى ألا ينظر فى ترجمات ذلك السطر من شعر 'فروست'، بل ربما أحب أن يستخدم سطرًا مُعَدَّلًا من أغنية فنلندية شعبية، وهو الذى يقول "لم تكن ورقة شجر واحدة تتحرك فى الغابات" بحيث يصبح "لم تتحرك ورقة شجر واحدة". ويمكن اعتبار ذلك من التفاصيل غير الإحالية، ولكن السطر قد يذكر القارئ الحساس بجو الأغنية. وما دام قراء النص المستهدف لن يقارنوا النص المستهدف بالنص المصدر فلن ينظروا فى إمكان ترجمة سطر فروست ترجمة مناسبة، ولكن الإحالة المعدلة فى اللغة المستهدفة يمكن أن تضيف عمقًا إلى وصف المنظر فى الغابات. وأما استعمال شعر يمكن التعرف على قائله باللغة المصدر، ولو فى صورة معدلة، فإن من شأنه زعزعة الوهم المشار إليه آنفًا. وهكذا فإن ترجمة عبارة بالفنلندية مثل "كانت دنيا الشر بالغة البعد" قد يعدلها المترجم فتصبح "ما أبعد ما كانت تبدو دنيا الشر"، وإذا كانت الترجمة مناسبة من وجوه كثيرة، فإنها قد تشتت انتباه بعض القراء وتجعلهم يتساءلون عما إذا كان المترجم يستشهد بالشاعر الفنلندى وسبب استشهاده به.

وقد يستفيد المترجم فى ترجمته للإحالات المعدلة ذات الوظيفة الفكاهية من الاستعاضة عنها بمادة خاصة باللغة المستهدفة، وإيجازها يزيد من قيمتها:

"ولم تسمع أنت شيئًا؟"

"قلت لك ما حدث. وعلى أية حال فمن عساه أن يظل فى المنطقة بعد أن قتل شخصًا؟"

"شخص يريد التريض مثلًا. أو شخص لم يدرك وقوع حادثة قُتل فيها شخص". عاد وقت اللف والدوران. "لم تكن تلك حادثة" (مودى ١٩٨٥ ص ٧٦).

ولما كان المؤلف قد أدخل تعديلات فى الصيغة المألوفة [لنشيد الأطفال: "هَا نَحْنُ نَدُورُ حَوَالَىْ شَجَرَةِ تُوتْ"] متوقعًا أن يفهمها الجمهور الأَوَّلى، فللمترجم أن يحاول أولًا أن يبتكر شيئًا مألوفًا ثم يُعَدِّلُهُ، إذا اقتضى الأمر، لإحداث التأثير الفكاهى. والإشارة إلى نشيد الأطفال فى هذا المثال تعنى "ها نحن نعود إلى الدوران" ومن الممكن ترجمتها بسطر مماثل فى أنشودة أطفال فنلندية لا تختلف صياغتها عنها (وهذه الترجمة لا تحتاج إلى تعديل لفظى ما دامت تطابق الحال هنا) وتدل ردود القراء (فى الفصل الخامس) على أن الفكاهة فى الإحالات المعدلة لا يسهل نقلها إذا كانت الإحالة تقصد مصدرًا غير مألوف(٤٠).

الاختزال بتقديم المعنى من خلال الشرح (زين)

يؤدى اختزال الإحالة بالاقتصار على معناها – بصفة خاصة – إلى 'إحالات' كثيرًا ما يتكرر ورودها ولا تعتبر إبداعية إلى حد كبير. وقد يُنظر فى استخدام هذه الاستراتيـجـية مثلًا عند ترجمة الإحالات الموجزة إلى شعارات فى السياسة المحلية

وحملات الإعلانات المحلية وما لف لفها مما لا يعنى الكثير أو لا يعنى شيئًا لجمهور اللغة المستهدفة:

دعت بيتى وريموند هايتجر نحو اثنى عشر شخصًا من أصدقائهما ومن جيرانهما لمشاهدة المراهنات التى يضطرب خفق القلب لها.

(شاپـيرو، ١٩٨٨)

هذه صورة شعرية طريفة، توحى بأن المناظرة التليفزيونية [بين المرشحين لمنصب نائب رئيس الجمهورية] غير محسومة لأحدهما، وتذكرنا بالعبارة التى تقول إن نائب الرئيس لا يبتعد عن رئاسة الجمهورية إلا بمقدار خفقة قلب واحدة. وهكذا فمن المحال أن يعبر المترجم عنها تعبيرًا موجزًا بلغة لا تألف ذلك القالب اللفظى السياسى، ومن ثم فإن له أن يحاول نقل المعنى المحدد وحسب قائلًا "لمشاهدة المناظرة التليفزيونية بين المرشحين لمنصب نائب رئيس الجمهورية". وله أن يضيف المزيد من التأكيد باستخدام صفة تفيد ذلك (مثل "المشاهدة المثيرة" أو "المهمة" وما إلى ذلك بسبيل).

ومن الممكن ترجمة تعبير المربى غدا على الدوام (انظر المثال فى قسم الترجمة المعتمدة) ترجمة فعالة باستخدام هذه الاستراتيـجـية نفسها، أى بإيراد تعبير دارج باللغة المستهدفة يتفق مع معنى المتحدث كأن تقول بالفنلندية الغد أفضل أو يأتى المستقبل بالخير.

وقد تختزل الترجمة الحرفية بعض الإحالات غير المألوفة فتقتصر على معناها، ولكن من دون إعادة الصوغ:

بدأ كيرك يصرخ، محدثًا جلبة لطيفة، فقالت بنبرة تواضع "أعرف أن جسدى جسد امرأة ضعيفة واهنة". ولكَمَتْهُ بِقَبْضَتَىْ يَدَيْها تحت ذقنه،

فارتمى رأسه إلى الخلف فجأة بضجة عالية تكفى لتبدأ سباقًا فى العدد مسافة خمسين ياردة. فقالت "ولكن عندى قلب ملك وأحشاءه" وانقضت بجانب يدها على أنفه، فسال منه الدم، ثم وقع الرجل على ركبتيه. (مودى ١٩٨٥ ص ١٨٣)

من غير المحتمل أن يتصور قراء اللغة المستهدفة أن القسم الأول من الإحالة تعبير سبق استخدامه، فإن كلمات پينى توحى بأنها تنكر بتواضع قوتها على الرغم من إثباتها عدم ضعفها البدنى، وأما المقارنة بالملك فى القسم الثانى فالأرجح أن يجعل القارئ يشتبه فى كونها إحالة بسبب عدم احتمال ورود هذه المقارنة فى عالم اليوم، لكنه ما دام من المحال التعرف على مصدرها فى ثقافة اللغة المستهدفة، وما دامت الترجمة الحرفية للجملة الثانية تمثل عقبة ثقافية واضحة فى بعض اللغات، فلابد من الصوغ على النحو التالى:

"أعرف أن جسدى جسد امرأة ضعيفة ولكن عندى قلب ملك وشجاعته"

(ترجمة مقبولة)

كان تعبير القلب والأحشاء عند الملكة إليزابيث الأولى، التى تستشهد پينى بألفاظها[٤١] يعنى الشجاعة. ومن البدائل المتاحة اللجوء إلى تلاعب لفظى إحالى كأن تقول پينى: "عندى قلب أسد" إذ إن هذه العبارة ذات تداعيات تربطها باسم أحد الملوك، ألا وهو ريتشارد قلب الأسد، المعروف بهذا الاسم عينه فى كتب التاريخ الفنلندية.

الحذف (طاء)

على نحو ما سبق ذكره فى القسم الخاص بالإحالات بأسماء الأعلام، لا يعتبر الحذف من الاستراتيجيات التى يحرص المترجمون الفنلنديون على استعمالها، وكانوا يقولون فى مقابلاتهم الشخصية إنهم يعتبرونها الملجأ الأخير، وإن أقروا بوجود

حالات معينة، مثل الإحالة اللفظية بالجناس، لا تناسبها أية استراتيـچيات أخرى. ومع ذلك فإذا اعتبر المترجم أن الخسارة التى يؤدى الحذف إليها طفيفة ولا يكاد يكون لها وزن فى السياق، وإذا كان البديل إقامة عقبة ثقافية، فلن يجد المترجم سببًا حقيقيًّا، فيما يبدو، يدفعه إلى التطرف فى سبيل تجنب الحذف. وانظر فيما يلى مثالًا على ذلك:

"لا يقل حقى فى هذا المنزل عن حقك. وربما زاد على حقك فيه".

"وكيف كان ذلك؟"

"أولًا.. كنت أعرف الأسرة طول حياتى".

فقال أوليـڤـر "لم تعرف أسرتى أنا طول حياتك"، وعقد ذراعيه حول صدره. **لو كان من أنصار الخضر لتمكن من بيع مقادير هائلة من البسلة.** غير أنه لم يبد عليه الانتماء بصفة خاصة لشركة 'چـولى' [المرحة].

(مودى ١٩٨٥ ص ٨٤)

إذا لم يكن أبناء الثقافة المستهدفة يستطيعون إدراك وجود المنتجات الغذائية التى تبيعها شركة عملاقة تسمى 'چـولى جرين'، فإن الإصرار على نقل المقارنة المضمرة لن يكون متسقًا مع نغمة الفقرة. فلقد أثبت السياق أن أوليـڤـر شخصية جبارة، ورفضه السماح للرجل الآخر بالانضمام للشركة المذكورة واضح وقاطع حتى ولو حُذِفَتْ الجملتان الأخيرتان من الفقرة.

إعادة الخلق (حاء)

تعتبر إعادة الخلق (فى العادة) استراتيـچـية تستهلك الوقت، بل إن كل ترجمة تعتبر بمعنى أو وجهة نظر أشمل إعادة خلق، فتغيير اللغة يعنى إعادة خلق حالة من الحالات، وأما إذا اخترنا معنى أضيق نطاقًا فسوف نجد أن هومز (١٩٨٨ ص ٤٨)

يقيم التضاد بين إعادة الخلق والإبقاء [على ما فى النص المصدر] فى سياق مناقشته لترجمة الشعر، معتبرًا أن هذين يمثلان البديلين الأساسيين. وقد تأثرت إلى حد ما فى قبولى لمصطلح إعادة الخلق بمذهب ليـڤـين (١٩٧٥)، التى تصف تعاونها الوثيق أثناء الترجمة مع المؤلف، وتشير إلى بعض ما ابتكراه وغيراه عند ترجمة العناصر الإشكالية الإنجليزية مثل التوريات والكلمات المخترعة فى اللغة الإسپانية الكوبية قائلة: "أبحنا لأنفسنا حرية خلقها فى مواقع لا تتضمنها، أو فى مواقع تتضمنها ولم يسفر بحثنا عن معادلات مقاربة لها" (ليـڤـين ١٩٧٥ ص ٢٧٠) . والنماذج التى توضح بها فكاهات اللغة الإنجليزية المستبدلة بالفكاهات الإسپانية تتضمن كما تقول 'الروايات الشهيرة' مثل رواية "تحت عربة النقل للكاتب مالكوم ڤـولكانو" (ص ٢٧١)[٤٢]. وتضيف قائلة:

> كان هدفنا الأساسى إعادة خلق نظام النص الأصلى، ومن ثم اضطررنا إلى ابتكار فكاهات ترتبط بتداعيات مألوفة للقارئ... ولكنى أكرر: هذه الترجمة صورة أو إعادة خلق، ولا يقتصر ذلك على المعنى المجازى الذى تعتبر فى إطاره كل الترجمات كذلك بل بالمعنى الحقيقى الذى يفيد إجراء كثير من التغييرات النصية (ليـڤـين ١٩٧٥ ص ٢٧١-٢٧٢)

والحق أن القول بإعادة الخلق يبدو وصفًا مناسبًا لنشدان ترجمة تنقل أقصى قدر ممكن من معنى الإحالة فى السياق و'نغمة الإحساس' بها (إن كان لنا تكرار العبارة التى تستشهد بها ويلدون من فرويد، انظر الفصل الثالث). وهى كذلك عملية إبداعية، أى إنها خلق لا إعادة خلق وحسب، وتشبه عمل المؤلف الذى يتسم وصفه بالصعوبة، ويصادف تنفيذه صعوبة أكبر.

فالخلق أو إعادة الخلق يعنى التحرر من القيود، وحرية النظر فى الترتيب الهرمى للعوامل وبناء نص باللغة المستهدفة قد يتخلص من الإحالة نفسها ولكنه لا يكتفى باختزالها فى معناها وحسب بل يحاول أن يمنحها قيمة أكبر (ديتجين ١٩٨٩ ص ١٩). ولا شك أن شيئًا ما يضيع فى هذه العملية، وربما يتغير الكثير، ولكن شيئًا ما لا بد أن يبقى (وربما لم يتصل بالألفاظ ولكنه المعنى أو التأثير). ويقترح أحد الباحثين (فرانك ١٩٨٨ ص ١٤٦) أن من بين المداخل الممكنة لترجمة التلاعب اللفظى، حيث كثيرًا ما تبرز الحاجة إلى إعادة الخلق، زيادة الاهتمام "بمحاكاة التلاعب اللفظى باعتباره عملية". ويستشهد كوسمول (١٩٩١) بأقوال المترجمين الذين يقومون بهذا اللون من المحاكاة، حيث تؤدى حواراتهم إلى نتائج غير متوقعة وإن تكن فكهة. (انظر كوسمول [١٩٩١] أيضًا حيث يستعرض الأبحاث التى أجريت بشأن الإبداع فى الترجمة).

والمثالان التاليان اللذان يحاول المترجم فيهما إعادة الخلق ليسا من الكتابات الفكاهية بل المشحونة عاطفيًا، ولابد من نقل بعض تلك العاطفة المقدمة من خلال الإحالات إلى مستقبلى النص المستهدف مباشرة، أى من دون التحليل الذهنى، بحيث يشعرون بها كما يشعر بها القراء (الحساسون) للنصوص المصدر.

أما فى المثال الأول فالإحالات ذوات نبرة خفيضة ولكن تأثيرها قوى فيمن يلمح وجودها، فهنا رجل شرطة مسن يخاطب فتاة إرهابية قابلها فى غير ساعات عمله، إن صح هذا التعبير، وأغرم بها:

> "أنا مغرم بك. لكننى لا أستطيع أن أتصور وجود موقف يبرر أخلاقيًا نوع العنف العشوائى الذى تمارسينه. أنا آسف. لابد لى من إخبارهم أنك آتية...

"وسوف تفعل ذلك، لا شك. دعنى أخبرك بشىء عن أمثالك: أنتم تظنون أنكم تحتكرون الواجب. أما عندما نموت نحن، وعندما نتعرض للتعذيب، وعندما نقضى الأحكام بالسجن المؤبد فى الزنزانة، فليس ذلك واجبًا"

كانت نبرات حديثها جادة، لا احتقار فيها، وكان صوتها رقيقًا ناعمًا خفيضًا، وحبذا بذاك فى النساء. ولكن پيبيل أحس كأنما داست عليه فطحنته العجلات ذات النصال [فى عربتها]. (ديكنسون ١٩٨٥ ص ١٤٦-١٤٧، والتأكيد فى كلمة نحن فى الأصل)

إن لدينا هنا إحالتين متناقضتين، الأولى إلى كورديليا والثانية إلى بوديسيا، وهما تصفان معا مشاعر 'پيبيل' إزاء 'تونى' الفتاة، بحيث تجسدان الاضطراب فى نفسه، فباعتباره رجلًا مُسِنًّا نجده يضمر مشاعر رهيفة (ليست أبوية خالصة) لتونى، وهو بصفته رجل شرطة مسؤولًا عن إنفاذ القوانين عليه أن يدين الإرهابية المذكورة. والسطر المقتطف من مسرحية الملك لير، الذى يتردد صداه فى ذهنه، نصادفه فى المشهد الذى ينعى فيه لير وفاة ابنته، وأما الصورة الشعرية للملكة المحاربة التى تدوس عجلات عربتها الناس فترتبط بالدمار الذى تحدثه الأعمال الإرهابية. ومع ذلك فإن تلك الملكة بوديسيا قد خسرت الحرب، والفتاة 'تونى' فى هذا النص تتعرض لخطر الحكم بالإعدام أو السجن المؤبد، وسوف ينعى پيبيل الخسارة والفقدان مثل لير.

من الواضح أنه لن تستطيع ترجمة ما شرح هذا كله فى ثقافة تجهل مصادر هاتين الإحالتين أو لا تألفهما. وربما كان هذا المثال، من ناحية أخرى، نموذجًا معقدًا بصفة خاصة (فى النصوص التى فحصتها) ما دامت الإشارة إلى كورديليا يمكن أن تفوت

بسهولة على قراء النص المصدر أنفسهم. لابد إذن من حل وسط، وإن كان من الممكن نقل بعض العناصر. واقتراحى المؤقت يتضمن الإشارة إلى "ابنة عزيزة"، وإلى "عربة حربية"، ويضيف اسم بوديسيا باعتباره مصدرًا إشاريًا للقارئ أن يبحث عن دلالته إذا أراد، كما يحدد – من باب التعويض – أن پـيبيل "شعر بوخز حاد فى صدره"[٤٣]:

... كانت نبرات حديثها جادة، لا احتقار فيها، وكان صوتها رقيقًا ناعمًا خفيضًا مثل صوت ابنة عزيزة. ومع ذلك فقد شعر پـيبيل بوخز حاد فى صدره، كأنما داست عليه عجلات العربة الحربية لبوديسيا. [ترجمة مقترحة].

وتتضمن الخسائر جانب وفاة الابنة وهزيمة بوديسيا آخر الأمر. وترجمة 'چـيلها' للملك لير تترجم السطر كما يلى: "كان صوتك رقيقًا، ناعمًا، حنونًا، وهى سمة جميلة فى المرأة" (الفصل الخامس المشهد الثالث). ولكن أية صفة من هذه الصفات، وحدها أو مع غيرها، لا تستطيع الإيحاء بهذا المشهد للقراء الفنلنديين، بل ومن المحال أن ينجح تعبير "العجلات ذات النصال" فى أن ينقل لهم أى معنى، على عكس اللغة الإنجليزية. ومع ذلك فإن الترجمة المقترحة تتضمن فعلًا عناصر حربية، والإيحاء بالماضى السحيق، وبالمرأة المحاربة[٤٤].

وتُستخدم إعادة الخلق فى مثال آخر، فى حالة الكلمات المرفقة بصورة الغلاف لعدد الكريسماس ١٩٨٨ من مجلة ذا نيو ستيتسمان آند سوسياتى [مجلة السياسى والمجتمع الجديدة] وتقول الكلمات "أشباح الكريسماس الحاضرة" ومن فوقها صورة لأطفال يتضورون جوعًا فى السودان، والكلمات تمثل إحالة فى ذلك الموسم إلى قصة أغنية الكريسماس للروائى ديكنز (وهى من النصوص المجهولة إلى حد بعيد فى فنلندا). ولكن الألفاظ الفنلندية المرادفة لكلمة الأشباح لا علاقة لها بالكريسماس،

ولما كان الغرض من الكلمات المرفقة بالصورة أن تصدم القارئ بالربط بين الأساليب الغربية الباذخة للاحتفال بالكريسماس وبين الموت جوعًا للأطفال فى إفريقيا، كان لابد من العثور على عبارة مرتبطة بالكريسماس. فمن شأن إعادة الخلق أن يؤدى، على سبيل المثال، إلى تحويل سطر من إحدى أغانى الكريسماس الشهيرة باللغة الفنلندية وهو:

(*Koska meillä on joulu*)

أى "لأنه وقت الكريسماس" إلى سؤال بوضع علامة استفهام بعده فيصبح معناه "متى يأتينا الكريسماس؟" [ترجمة مقترحة] لأن (*koska*) حرف ربط بمعنى 'لأن' وحرف استفهام بمعنى 'متى'.

والملخص: إذا اعتُبِرتْ ترجمةُ الإحالاتِ عمليةَ اتخاذ قرارات يقوم فيها المترجم بسلسلة من "الخطوات الشبيهة بخطوات لعبة من الألعاب" (ليفى ١٩٦٧ ص ١١٧١)[٤٥] فإن ذلك يوحى بإمكان وضع خريطة للخطوات وترتيبها وفقًا للأولويات. وقد يستند ترتيب الأولويات المذكور وحسب إلى الملاحظات الخاصة بكيفية تعامل المترجمين مع الإحالات. ولكن اختبارات استجابة القراء تبين (انظر الفصل الخامس) أن الاتجاه المتبع حاليًا لم يحقق النجاح الكامل فى حالات فردية على الأقل (فالتعميم استنادًا إلى عدد صغير من الأمثلة دائمًا ما يتسبب فى إشكاليات) وربما يكون استعمال الاستراتيجيات المختلفة بتوازن أكبر مما تحقق فى استعمالها على النحو الذى سبق وصفه فى هذا الفصل كفيلًا بإرضاء القارئ إلى درجة أكبر.

فإذا افترضنا أن المترجم المدرك لمسؤوليته لا يريد، دونما داعٍ، إفقار نص المؤلف أو تغتيمه أو التسبب فى حيرة القارئ أو عجزه عن متابعة النص، فمن الواضح أن

عليه أن يأخذ المتلقين للنص فى اعتباره. فإذا كان من حق قراء النص المستهدف (ونقصد النصوص التى شملتها هذه الدراسة من حيث أنماطها ووظائفها) أن يتلقى نصوصًا متسقة المعنى تتضمن العناصر التى تكفل تنوع الاستجابات والتفسيرات - بالأسلوب الذى يستطيع به قراء النص المصدر أن يستجيبوا ويفسروا الرسائل المضمرة فى النصوص المكتوبة بلغتهم - وهو من الفرضيات الأساسية فى هذه الدراسة، فلابد أن ينظر المترجمون فى أنواع الاستراتيـجيات الكفيلة بإخراج مثل هذا النص المستهدف وأن يعتبروها هدفًا لهم. فإذا اشتبهوا فى أن استراتيـجية ما لن تكون فعالة فى حالة ترجمة تتميز بوجود مجموعة معينة من العوامل، فالأفضل لهم أن يبحثوا عن بدائل ذات فاعلية أكبر.

هل يمكن أن يؤدى تطبيق استراتيـجية معينة إلى وضع ترجمة تنقل وظيفة الإحالة ومعناها، وتفى بتوقعات القارئ وتتيح له المشاركة؟ من المحتوم أن تكون أمثال هذه المعايير الكيفية قائمة على الحدس، إلى درجة ما، ولكن محاولة بناء مجموعة من المعايير الكمية لن تفى بالغرض هى الأخرى. فإذا كان للترجمة أن تحقق فكرة ليـڤـى عن استراتيـجـية 'مينيماكس'، فلا بد للمعايير أن تكون موجهة للمترجم (مينى...) وللنص المترجم (ماكس..) معًا، بمعنى أن على المترجم أن يختار "أحد الحلول الممكنة التى تعده بأقصى حد من التأثير (ماكس) ببذل الحد الأدنى (مينى) من الجهد" (ليـڤـى، ١٩٦٧، ص ١١٧٩). أى إن المترجم لن يرضى بترجمة لن تنجح، ولكنه لن يرضى أيضًا ببذل الوقت فى محاولة بناء ترجمات أفضل إذا كان قد عثر من قبل على ترجمة تُرْضيه. ومن ثم فإن ترتيب أولويات الاستراتيـجيات قادر، فى مجال تدريس الترجمة، على تقديم منهج عملى للتعامل مع الإحالات، على نحو ما سبق إيضاحه. والابتداء بالاستراتيـجيات اليسيرة التى لا تتطلب جهدًا كبيرًا (انظر

الخريطتين فى الشكل ٢ و٣) من شأنه توفير وقت المترجمين، ولكن للمترجم أيضًا أن يلجأ إلى الاستراتيـچـيات الأقل شيوعًا إذا رأى أن الاستراتيـچـيات الشائعة غير فعالة، فمن شأن ذلك النظر فى شتى البدائل المتاحة فى كل حالة على حدة.

ولابد من ذكر بضعة محاذير هنا، ابتغاء إيضاح الموقف المتخذ، وربما يكون أهمها حاجتنا لتذكر أن جميع القرارات تعتمد آخر الأمر على بعض العوامل التى كان المترجم قد نظر فيها أولًا قبل نظره فى الإحالات فى النص المصدر أثناء قيامه بالترجمة (بما فى ذلك النوع الأدبى، ونمط النص، ووظيفة النص المستهدف، والجمهور المقصود، والسياق وهلم جرًّا). وهكذا فمن المعترف به أن "الاستراتيـچـيات الشاملة" (سيجينو ١٩٨٩) التى يتخذها المترجم بدايةً، فيما يتعلق بمهمة الترجمة بصفة عامة، سوف تؤثر، بوضوح، فى "الاستراتيـچـيات الموضعية" أيضًا، فعلى سبيل المثال، قد يكون الاقتصار على المعنى أقرب إلى القبول فى ترجمة النصوص الإخبارية عنه فى ترجمة النصوص الأدبية، وقد تكون الاستعاضة ببدائل من الثقافة المستهدفة فى الأفلام والتليفزيون أقرب إلى القبول منها فى ترجمة المطبوعات. وأما المناقشة الحالية فتتعلق بالاستراتيـچـيات الموضعية فقط، أى بطرائق التعامل مع إحالة فى النص المصدر عندما يلمحها المترجم. (والواضح أن التعرف على مشكلة إحالية، وهو الذى يبدأ خطوات حل المشكلة واتخاذ القرارات، ليس عملًا تلقائيًّا على الإطلاق، فإذا لم يكن المترجم يتمتع بمهارات اللغة المصدر اللازمة و/ أو بالكفاءة الثقافية الكافية، فالأرجح ألا يستطيع تشخيص المشكلة عند مصادفتها.)

ولا بد من الإشارة أيضًا إلى أن هذا العرض لتنظيم الاستراتيـچـيات وفقًا لأولوياتها لا يقصد به أن يكون منهجًا مأمونًا للوصول إلى أفضل الحلول (وهو الانتقاد الذى وجهه تورى [١٩٩٢ ص ٦٧] إلى تقنية سلسلة الخطوات). فعلى سبيل المثال، إذا ترجم المترجم إحالة ما، بأسلوب يبرزها إبرازًا شديدًا، فقد يؤدى ذلك،

مهما تكن الترجمة مناسبة، إلى الإضرار بتماسك المعنى فى الترجمة، كما إن الحذف من دون تعويض لما حذف ينجح فى تفادى إقامة عقبة ثقافية، ولكنه يؤدى فى معظم الأحوال إلى درجة ما من الخسارة[٤٦]. والواقع أن قبول أية استراتيـچـية يعتمد أيضًا على الأعراف الثقافية المستهدفة، وليست هذه أعرافًا لا تحول ولا تتبدل.

وقد يكون المطلوب رفع مستوى الوعى 'الميتاثقافى' بالفوارق الجوهرية بين جماهير النص المصدر والنص المستهدف. ولا شك أن تجاهل متطلبات القراء وتوقعاتهم ترجع فى جانب منها إلى نقص البيانات المتاحة. وينبغى، فى رأى هلييبك (١٩٨٩)، إجراء بحث فى توقعات القراء لمساعدة مترجمى المستقبل على التعامل مع النصوص المماثلة، والاختبارات التى أجريت على استجابات القراء، والواردة فى الفصل الخامس، يمكنها أن تلقى بعض الأضواء على توقعات القارئ الفنلندى وردود أفعاله فيما يتعلق بترجمة الإحالات.

مصادر الإحالات فى الفصل الرابع

عالم جديد جميل، شيكسبير، العاصفة، الفصل ٥، المشهد ١، رواية أولدوس هكسلى (١٩٣٢). "الاستخدام الجارى ساخر بصفة عامة" (لاس وآخرون ١٩٨٧ ص ٣٢).

هذه المرأة غير المستحيلة: ريتشارد كراشو: "أمنيات لحبيبته المفترضة" (١٦٤٦).

چـوزيف (چـو) ماكارثى: سيناتور أمريكى (١٩٠٨-١٩٥٧) اشتهر بموقفه المعادى للشيوعية.

بروس لى: ممثل سينمائى ومؤد للفنون الحربية.

بحيرة البجع/ التم: باليه، موسيقى مؤلفها تشايكوفسكى (١٨٧٦).

الزمار الأرقط/ الأبلق من هاملين: أسطورة من العصور الوسطى، عن شخص تمكن من تخليص مدينة من فئرانها "بأن سحرها بعزفه على الناى" (موسوعة كولومبيا الموجزة – بنجوين، ص ١٦٧) وأعاد روبرت براوننج قص القصة شعرًا.

سيلا وخاريبديس: أسطورة يونانية: وحشان بحريان يلتهمان السفن والبحارة فى مضيق ميسينا.

أوديب/ أوديبوس: أسطورة يونانية.

فيل البحر والنجار: من الشخصيات التى رسمها لويس كارول فى رواية من خلال المرآة (الفصل الرابع).

الأرنب الأبيض: انظر حواشى الفصل الرابع.

مارى أنطوانيت: ملكة فرنسا فى عهد ثورة ١٧٨٩.

فيليپ مارلو: اسم محقق خيالى فى روايات رايموند تشاندلر.

بارت سيمسون: شخصية صبى فى فيلم للرسوم المتحركة بعنوان أسرة سيمسون.

أنيتا برايانت: ملكة جمال أمريكية سابقة اشتهرت بعدائها للشذوذ الجنسى.

فيليس شلافلى: أمريكية مناهضة للمذهب النسوى.

صندوق پـاندورا [علبة پـاندورا]: فى الأساطير اليونانية، لم تصغ پـاندورا إلى جميع ناصحيها وفتحت صندوقها فسمحت بخروج جميع أنواع المصائب التى ابتلى بها البشر.

سـپـيرو أجنيو: نائب الرئيس ريتشارد نيكسون ١٩٦٩-١٩٧٣.

سير لانسلوت، سير جالاهاد: من فرسان المائدة المستديرة.

ويني ذا پـوه: الشخصية التي تحمل الرواية اسمها، من تأليف أ. أ. ميلن، وقد أصبحت الرواية من أمهات كتب الأطفال.

ريبيكا من مزرعة سنيبروك: الشخصية الرئيسية فى القصص التى كتبتها كيت دجلاس ويجينز للصغار.

يومينيديس: فى الأساطير اليونانية: ربات الغضب والنقمة، انظر الأوريستيا للشاعر أيسخولوس.

أ. أ. كمنجز: شاعر أمريكى (١٨٩٤-١٩٦٢).

هَمْتى دَمْتى: شخصية على شكل بيضة فى أغانى الأطفال.

ديزى بوكانان: بطلة رواية جاتسبى العظيم التى كتبها ف. سكوط فيتزچـيرالد.

لا يوجد ما يسمى بوجبة غداء مجانية: عبارة ينسبها أليستير كوك لمهاجر إيطالى سئل عما تعلمه بعد العيش فى أمريكا أربعين عاما (معجم پـنجوين للمقتطفات الحديثة ص ١٨).

كلا مطلقًا؟ كلا تقريبًا: و. س. جلبرت، سفينة پـينافور.

فلنرتبط فقط: أ. م. فورستر: هاواردز إند.

أرض الأحرار: فرانسيس سكوط كى: "الراية التى تمتلئ بالنجوم".

"ما أعقد الشباك عندما نحكيها..." انظر مصادر الإحالات فى الفصل الثالث.

السهام والنبال عندما ترمى بها أقدارنا الرعناء: هاملت، الفصل ٣، المشهد ١.

الكتابة على الحائط: دانيال ٥/ ٢٥.

أدوات الرأسمالية: عبارة تهكم اشتراكية أو شيوعية.

ثلوج العام الماضى: ترجمة دانتى جابرييل روزيتى لعبارة فرانسوا ڤيلون (ڤيون) الفرنسية (*les neiges d'antan*)

فى المدافن، كلهم: انظر مصادر الإحالات فى الفصل الثالث.

مرثا، أخت مريم ولعازر. (إنجيل يوحنا ١١/ ١-٤٤).

نانسى درو: الشخصية الرئيسية فى قصص المغامرات التى كتبتها كارولاين كين للصغار.

فانچيو: خوان مانيول فانچيو، سائق سيارات سباق أمريكى (فى الخمسينيات).

كيكى روزبرج: سائق سيارات سباق فنلندى (فى الثمانينيات).

جراد جرايند: أسرة فى رواية ديكنز **أوقات عصيبة**.

بستر كيتون: ممثل سينمائى أمريكى.

الإمبراطور لا يرتدى أية ملابس: انظر مصادر الإحالات فى الفصل الأول.

يأتى غد.. من بعده غد.. من بعده غد: مكبث، الفصل الخامس، المشهد الخامس.

جميلة دكناء عميقة: انظر مصادر الإحالات فى الفصل الثالث.

شجرة توت: من أغنية للأطفال: "ها نحن ندور حوالى شجرة توت".

الحواشى:

١- أقصد بتعبير الترجمة المعتمدة وجود صورة سابقة للعبارة باللغة المستهدفة، والعبارات المقتبسة من الكتاب المقدس بالإنجليزية والفنلندية تمثلها خير التمثيل إذ كانت أصلاً مترجمة عن نص مصدر مشترك.

٢- أول اثنين من الأسماء الفنلندية المذكورة ينتميان لشخصيتين خياليتين فى روايتين من تأليف ڤاينو لينا، وأليكسيس كيڤى على الترتيب؛ وكاتلى پتالو كاتبة غزيرة الإنتاج يقرؤها الكثير فى فنلندا، والاسمان الأخيران ينتميان لشخصيتين رئيسيتين فى سلسلة من قصص المغامرات للصغار بقلم ڤاينو ريكيلا.

٣- شارك فى هذا الاختبار (وهو جزء من الاختبار المسمى اختبار كوڤولا فى الفصل الخامس) سبعة وأربعون طالبًا وأربعة معلمين فى قسم كوڤولا لدراسات الترجمة (جامعة هلسنكى) إذ طُلب منهم أن يضعوا خطًّا تحت أى اسم من الأسماء الثمانية التى حددت لهم (خارج سياقاتها) إذا وجدوه مألوفًا لديهم، وأن يكتبوا كلمة موجزة تبين أنهم عرفوه. (انظر الفصل الخامس حيث تفاصيل الجزء الثانى، والملحق ٢ حيث التفاصيل الخاصة بالمشاركين).

٤- انظر لاس وآخرون (١٩٨٧ ص ١٧٨). پوليانا هى "بطلة طفلة لسلسلة من الروايات التى كتبتها إليانور هـ. پورتر، وهى متفائلة على الدوام. وأما تعبير 'موقف پوليانى' اليوم فيعنى التفاؤل الأحمق المصطنع إلى حد ما". ولم يبد المشاركون وعيًا بالتدهور الذى أصاب دلالة الاسم، المشار إليه فى لاس وآخرون، بل اكتفوا بدلالته الظاهرة فقط.

٥- يمكن أن ينطبق ذلك على شخصيات أخرى من النوع الأدبى نفسه، مثل شخصية إميلى فى رواية إميلى أوف ذا نيومون من تأليف ل. م. مونتجومرى.

٦- كان ثلاثة من المشاركين الخمسة الحاصلين على خمس درجات، واثنان من الأربعة الحاصلين على ست درجات، والمشارك الذى حصل على سبع درجات، وأحد اللذين حصلا على ثمانى درجات، والمشارك الذى حصل على تسع درجات من العاملين باللغة الإنجليزية.

٧- إشارة إلى قصيدة ريتشارد كراشو "أمنيات إلى حبيبته المفترضة"، كما فى المثال "... هل ذكرت لك أن هذه المرأة غير المستحيلة تعتزم الانتحار فعلًا؟...". (هيل ١٩٩١ ص ١٢٩، والتأكيد من عندى).

٨- الاستعاضة عن الإحالة بمادة خاصة مشهورة مرتبطة بالثقافة المصدر (الاستراتيچية رقم ٢ فى قائمة أسماء الأعلام) غير مذكورة فى قائمة العبارات الأساسية إذ لا توجد لهذه الاستراتيچية قيمة عملية بالنسبة للعبارات الأساسية.

٩- من الطريف أن ردود أفعال الطلاب إزاء مثل هذه الاستراتيچية كانت إيجابية إلى حد كبير، وقد علق على ذلك أحد طلاب الترجمة عندى عام ١٩٩٠ قائلًا "كانت الاستراتيچية أصعب من أن يتقبلوها، وصرحوا بذلك فعلًا". ولا علم لدى بردود أفعال أصحاب اللغة الواحدة.

١٠- لم أستطع الاتصال بالمترجمين اللذين ترجما أحد النصوص (أولينجهام). وعلى الرغم من أن الطبعة ذات الغلاف الورقى للنص المستهدف تقول إن تاريخ النشر ١٩٩٠، فقد اتضح أن النص طبعة جديدة، وأنه كان قد ترجم فى عام ١٩٦٠-١٩٦١ (خطاب من الناشر WSOY عام ١٩٩٢). وكانت الفجوة الزمنية سببًا فى فقدان الناشر لعناوين المترجمين ولم يستطع مساعدتى فى الاتصال بهما.

١١- المترجمة الحاصلة على الدكتوراه لم تجب عن هذا السؤال.

١٢- قال كورت فونيجوت (مؤلف أقدار أسوأ من الموت، ص ١٨١) "كل ما أرجوه أن يكون المترجم ذا موهبة أكبر من موهبتى، وبلغتين، إحداهما لغتى"، حسبما جاء فى رد المترجمة أ ج المكتوب على أسئلة الاستبيان.

١٣- تحدثتُ أثناء إجراء دراستى مع مؤلفة نص من النصوص التى فحصتها، وأكدت لى فيها أكدته أنها عندما وصفت شخصية 'أنابيل لى' (وهى التى يعتبر اسمها إحاليًّا فى ذاته) بأنها "ذات جنون غير قليل، وبالغة السوء، وتكره نيلى" (ويلدون ١٩٨٨ ص ١٩٣) كانت تقصد الإحالة إلى وصف اللورد بايرون بأنه مجنون وسيء ومن الخطر معرفته (ويلدون، مقابلة شخصية، إيسپو، فنلندا، فى ١٧ مارس ١٩٨٩). ومع ذلك فإن نفع المقابلات الشخصية مع المؤلفين محدود، إذ إن بعض الإحالات لا تكون مقصودة، بحيث لا يعرف المؤلف بالضرورة إن كان يقدم إحالة، ناهيك بالذى يحيل القارئ إليه.

١٤- قالت المترجمة كيرستى چوڤا (١٩٩٣) أثناء مناقشة تجربتها فى ترجمة رواية الليل الباهر، من تأليف سايرز، إنها بذلت جهدًا كبيرًا فى التفكير والتشاور مع دار النشر الفنلندية، وتوصلت آخر الأمر إلى أنها سوف تترك عددًا من الألفاظ المرتبطة بالثقافة [الإنجليزية] دون ترجمة (مثل [المكتبة] البودلية، وأمين صندوق [الكلية]، والأستاذ [فى جامعة أكسفورد أوكيمبريدچ]) مع إضافة مسرد شارح لهذه الألفاظ فى آخر الكتاب. وهذا قرار غير معتاد.

١٥- ولاحَظَ كذلك أيضًا المترجم ريستو رايتيو (فى اتصال شخصى فى إبريل ١٩٩٢) بعد أن أجرى بعض المقارنات بين ترجماته للقصص والترجمات السويدية لنصوص هذه القصص نفسها.

١٦- هذا هو المصطلح الذى أطلقته المترجمة (أ س) على المرحلة الأولى السريعة للترجمة.

١٧- وقد يصعب تقديم الإيضاحات حتى دون وجود ثغرة زمنية. وتستشهد (أ س) بقول چان كوكتو "لا يستطيع الفنان أن يتحدث عن فنه إلا كما يستطيع النبات مناقشة البستنة".

١٨- قد يصعب فى بعض الأحيان تحديد انتماء الإحالة إلى هذه الفئة أو تلك، إذ قد تتضمن عناصر من أسماء الأعلام والعبارات الأساسية معًا.

١٩- إذا كان من الممكن إبداء بعض الملاحظات النقدية على عدد من هذه، فسوف أشير فقط إلى أن الترجمات الفنلندية لعبارتى الأرنب الأبيض، وقطة تشيشر (فى لورى ١٩٨٨، ص ٧٧ مثلًا) لا تتفق مع الترجمات الواردة فى النص الكامل لرواية أليس فى بلاد العجائب (إذ تختلفان فى ترجمة سوان ١٩٠٦ وترجمة كوناس ومانر ١٩٧٢) وقد صدرت أخيرًا ترجمة فنلندية كاملة ثالثة للرواية نفسها [بقلم مارتن ١٩٩٥] ولكنها لم تكن متاحة لمترجمى النصوص التى شملها الفحص. وقالت (أ س) مترجمة لورى فى المقابلة الشخصية إنها كانت تستمد من أطفالها المعلومات عن أدب الأطفال، من دون أن تحدد الصورة التى اطلعوا فيها على الرواية المذكورة . وقد أطلقت أسماء أخرى على شخصيات هذه الرواية، تختلف عن الأسماء الواردة فى الترجمات الأدبية الكاملة، عندما ظهرت ترجمات لها فى كتب مصورة أو فى الأفلام والتليفزيون. وقد عُرض ڤيديو كاسيت لفيلم من إنتاج وولت ديزنى بعنوان **أليس فى بلاد العجائب** (ويرجع تاريخ إنتاجه أصلًا إلى عام ١٩٥١) للبيع على الفنلنديين فى أوائل التسعينيات، وهو يطلق على قطة تشيشر اسمًا آخر لم يستخدمه سوان أوكوناس ومانر.

٢٠- عبارة 'پاندوران ليپاس' بالفنلندية (بمعنى صندوق/ علبة پاندورا) شائعة إلى الحد الذى دفع صحفيًا إلى الإشارة إلى سوء فهم معناها (نورتامو ١٩٩٢) . ومن ثم فإن ترجمة الاسم پاندوران ليپاس قد ينجح إلى حد كبير.

٢١- نشرت رواية پوليانا لمؤلفتها إليانور هـ. بورتر، مترجمة إلى اللغة الفنلندية للمرة الأولى عام ١٩١٦ بعنوان الفتاة السعيدة. وأما رواية ريبيكا من مزرعة سنيبروك، التى كتبتها كيت دجلاس ويجين، فقد ترجمت بعنوان الوردة البرية، ونشرت للمرة الأولى عام ١٩١٩، ولم يقل طلابى (فى التسعينيات) إنهم تعرفوا على هذه الأخيرة.

٢٢- تستند تعليقاتى على العبارات الفنلندية من الكتاب المقدس إلى ترجماته فى عام ١٩٣٣ (العهد القديم) وفى ١٩٣٨ (العهد الجديد)، وهى التي كانت مستعملة رسميًا فى الكنيسة اللوثرية الفنلندية عند نشر النصوص المستهدفة. وقد استعيض عن تلك الترجمات للكتاب المقدس بترجمة حديثة (١٩٩٢) ولكنها لم يُتح لها الوقت الكافى للتأثير فى اللغة الفنلندية.

٢٣- الكلمة الفنلندية (*öljypuu*) تعنى حرفيا 'شجرة زيت'، وخارج الكتاب المقدس تعرف الشجرة باسم (*oliivipuu*) أى شجرة زيتون. وأما (*oliivi*) أى الزيتون فنادرًا ما تستخدم فى وصف الشجرة بل تشير إلى الثمار فقط، كما فى كلمة (*oliiviöljy*) أى زيت الزيتون.

٢٤- انظر أيضًا مناقشة الإحالات الميتة فى مستهل هذا الفصل.

٢٥- اتضح أن وصف أرنوت وصف مناسب من واقعة شهدتها فى قاعة الدرس، إذ قدمت لى إحدى الطالبات نموذجًا لهامش زعمت أنها لاحظت وجوده فى نص مستهدف. وعندما تحققت من الأمر وجدت أن المترجم لم يستخدم هامشًا فعليًا

بل دَسَّ، فيما يبدو، المعلومات التى يحتاجها قارئ النص المستهدف فى النص نفسه. وعند الاطلاع على النص المصدر بعد ذلك (فرانسيس ١٩٩٠ ص ١٤٨) تبين أن المعلومات 'الإضافية' (عن ظلال معانى حروب الوردتين بين أسرتى يورك ولانكاستر الحاكمتين) قد قدمها مؤلف النص المصدر نفسه، من دون تدخل من جانب المترجم.

٢٦- كان أكثر المصادر التى حُدِّدَتْ شيوعًا 'صلاة الرب' فعلًا، ولكن معظم الإجابات كانت تقول إن المصدر هو 'الكتاب المقدس' وحسب.

٢٧- من العسير البت فيما إذا كانت الإحالة تزيد عن كونها مُلحة لاذعة (باعتبارها مثلا إشارة مباشرة أو ساخرة لرجال الشرطة الذين يتولون تنفيذ القانون والنظام فى مجتمع رأسمالى).

٢٨- كانت مواقف عدد كبير من مترجمى الأدب إزاء الدور المنوط بهم موضوعًا لبحث أجرته الأستاذة راتينين (١٩٩٢) وقالت (بعد انتهاء مقابلاتى الشخصية) إنها فحصت استبيانات مترجمى الأدب الذين ردوا على أسئلتها، وعددهم ١٦٣، فوجدت أن النسب المئوية التالية ترى أن عملها الرئيسى هو:

- القيام بدور الوسيط: ٥٣٫٤٪
- تقديم تفسير دقيق، ترجمة جيدة صحيحة: ٧ ر ٤٩٪
- زيادة شهرة كتاب جيد أو كاتب مجيد: ١٥.٣٪
- الحفاظ على اللغة والثقافة وتطويرهما: ٨ر ٩٪
- زيادة التفاهم الدولى:١ر ٦ ٪
- غير ذلك: ١ر ٦ (من ترجمتى).

٢٩- ولكن الحذف، وهو الذى لا يتطلب أى مجهود، كما هو واضح، يأتى فى ذيل القائمة بالخريطة لأنه لا يقدم الحد الأقصى من التأثير وبسبب معارضة معايير الترجمة الراهنة له (فى فنلندا).

٣٠- لا تمثل الخريطتان النموذج الكامل لعملية الترجمة من البداية للنهاية. فلقد تولى غيرى وضع أمثال هذه النماذج التى تتضمن تفاصيل متفاوتة الطابع، وتتراوح ما بين البساطة كما فى نماذج نايدا وتابر (١٩٦٩) وبين التعقيد كما فى نموذج لورشر (١٩٩١ ص ١١٨). ويسوق هومز (١٩٨٨) حجة مقنعة تقول إنه من السذاجة أن نتصور أن الترجمة سلسلة خطوات وحسب (ص ١٠٢)، فلدينا أيضًا "مستوى بنائى، يجرد المترجم عليه 'مفهومًا ذهنيًا' للنص المصدر، وعندها يصبح معيارًا عامًّا لاختبار كل جملة أثناء صياغة" النص المستهدف (ص ٨٢-٨٣). وبعد ذلك يطور هذا النموذج فيجعله بالغ التعقيد (ص ٨٣-٨٥).

٣١- يجد صغار القراء الفنلنديين اسم پولا أيسر فى النطق من اسم نانسى. ووجود إحالات أخرى إلى نانسى درو فى النصوص التى فحصتها يدل على أن الاسم و'اللقب' كانا مشهورين بين القراء الأمريكيين: انظر

- "قالت: لقد توافرت الأسباب التى تبرر خوفك"

- "ولم تتوافر لك أسباب ذلك يا كيت داڤيز، باعتبارك فتاة محققة؟"

(ڤالين ١٩٨٧، ص ١٧٠، والتأكيد مضاف)

فى هذا المثال يستخدم المترجم الاسم الحقيقى للشخصية المخاطبة، ولكن إضافة فتاة محققة يحدث نفس تأثير استعمال نانسى درو فى المثال المأخوذ من پاريتسكى. والروايات البوليسية التى تتضمن نانسى درو معروفة للقراء الفنلنديين باسم

"روايات الفتاة المحققة" والكثير منها متاح فى ترجمات فنلندية على امتداد الأعوام الثلاثين الماضية على الأقل.

٣٢- قارن بين ترجمة كـفـرديل للصفة بتعبير 'فى رقة' وترجمة طبعة چـنيـف للكتاب المقدس الذى تجعله 'بسرور' (وهو الذى يقابل الرقة المقصودة).

٣٣- يزيد استخدام هذه الاستراتيـچـية فى ترجمة الأفلام والتليفزيون، وتدل المناقشات مع الطلاب على أنها كثيرًا ما تنجح، ولكن بعض المتلقين لديهم تحفظات على الاستراتيـچـية. ومن الأمثلة التى أشار إليها أحد الطلاب فيلم أمريكى ذُكر فيه حوار ورد فى برنامج المذيعة أوبراه وينفرى، ولكن المترجم استبدل بهذا ذكر مسلسل خلافى من المقابلات التليفزيونية عنوانه هيرمونين.

ولدينا استراتيـچـية ذات صلة بهذه الاستراتيـچـية وإن كانت أعم وأشمل، ألا وهى استخدام أسماء من اللغة المستهدفة ابتغاء إدراج النص فى الثقافة المستهدفة، ولكن هذه الاستراتيـچـية نادرًا ما تستخدم اليوم خارج نطاق كتب الأطفال. والواقع أنها كانت أكثر شيوعًا، إذ تقول ماسنيروڤـا (١٩٨٩ ص ٦٨) إن المترجمين التشيكيين كانوا يميلون إلى إضفاء الطابع المحلى على النص فى بلدهم فى أواخر القرن ١٨ وأوائل القرن ١٩. وعلى غرار ذلك نجد فى فنلندا مثالا على تحويل رواية روبنسون كروسو (١٩١١) إلى رواية فنلندية، ذات بطل فنلندى يدعى ريستو روپـنـپـويكا (هامالاينين ١٩٨٨ ص ١٣٢-١٣٣). وكان هذا الإعداد موجهًا للأطفال.

٣٤- بالإضافة إلى أن كيكى روزبرج لم يكن الاسم الذى اختاره المؤلف، فالاسمان تفصل بينهما مسافة زمنية لابد من أخذها فى الاعتبار، إذ كان خوان مانويل

فانـچـيو يمارس عمله فى سباق السيارات فى الخمسينيات، وكيكى روزبرج فى الثمانينيات.

٣٥- يبين 'اختبار كوفـولا أن هذه الشخصية من رواية أوقات عصيبة للكاتب ديكنز ليست من الأسماء المألوفة فى فنلندا.

٣٦- مثل "ذهبت إلى البنك وصرفت الشيك الذى أعطاه لها واشترت جوربها الطويل وكمية جديدة من الأرغفة والسمك ثم عادت لتطعم الجماهير". (ماكلاود، ١٩٨٠ ص ١٦٠). ففى هذا المثال تدعم كلمة الجماهير الإحالة إلى الكتاب المقدس.

٣٧- الإحالة الأصلية إلى قصص أندرسن الدانمركية مشتركة بين الثقافات، ومدرجة أيضًا فى قاموس المقتطفات الفنلندية (سينهاكى ١٩٨٩).

٣٨- تستخدم ريندبل كلمة (poll) أى الرأس، ولكن طبعة تيودور لأعمال شيكسبير الكاملة وطبعتى سوان الجديدة وآردن للمسرحية تقولان (pole) بمعنى اللواء، كما فى المتن هنا.

٣٩- التزام الحد الأدنى من التغيير يصلح للجزء الأول من الإحالة، ولكنه لا يناسب الجزء الثانى "رأس الجندى سقط"، إذ تشبه تعابير فنلندية أخرى توحى بالموت أو الهرم.

٤٠- الإحالات المشتركة بين الثقافات لها ظلال معان فى اللغتين، وقد يظن قراء اللغة المستهدفة التى لا يعرفون غيرها أنها خاصة بهذه اللغة. والمثال على ذلك أغنية "جثة جون براون ترقد متعفنة فى القبر"، ومثل "اذهب للعمل على بيضة" (شعار إعلانى).

٤١- ورد هذا السطر فى الخطاب الذى ألقته الملكة إليزابيث الأولى فى ميناء تيلبرى يوم ٩ أغسطس ١٥٨٨ عند اقتراب أسطول الأرمادا الإسپانى من انجلترا (فريزر ١٩٨٩ ص ٢٢٣).

٤٢- انظر مالكوم لورى: تحت البركان (١٩٤٧).

٤٣- من المحتمل أن يأتى مترجمون آخرون بترجمات أخرى. ففى البحث التجريبى (كوسمول ١٩٩١) للترجمة الإبداعية ثبت أن المترجين كانوا يأتون بترجمات "بالغة الأصالة" "فى حالات كثيرة" (ص ٩٨).

٤٤- يدل تمثال بوديسيا وبناتها فى لندن على أن عربتها الحربية كانت ذات عجلات لها نصال، "وكانت تلك السكاكين الفتاكة فى الواقع هى التى تطبع صورتها التى لا تنمحى من مخيلتنا" (فريزر ١٩٨٩ ص ٣) ولكن فريزر تثبت أن ذلك لم يكن صحيحًا من الزاوية التاريخية.

٤٥- توحى استعارة ليڤى ضمنًا بأن المترجم يوازن واعيًا بين الخيارات، ولكن البحوث الحديثة تبين أن المترجمين من ذوى الخبرة قد حولوا أسلوب حلهم للمشاكل إلى أسلوب آلى إلى حد ما.

٤٦- يقول هونيج (١٩٩٣ ص ١٢١) إن مصطلحات الخسارة والتعويض "لا يمكن أن تنجح فى الاندراج فى أى مدخل وظيفى للترجمة". ويبدو لى، على أية حال، أنه إذا حذفت إحالة فكاهية فسوف يقل عنصر الفكاهة، حسابيًا، فى النص المستهدف، عما يكون عليه الحال إذا وجد المترجم بديلا فكاهيًا مناسبًا للإحالة، أو إذا استعاض عن الخسارة بإضافة لمسة فكاهية فى موقع آخر فى النص.

الفصل الخامس

البيانات التجريبية عن استجابات القراء

نادرًا ما يتمكن المترجمون من معرفة كيفية استجابة قرائهم للحلول التى اختاروها والاستراتيـجـيات التى طبقوها. فالواقع أن عموم القراء نادرًا ما يخاطبون المترجمين لتهنئتهم أو انتقادهم، وكثيرًا ما يتجاهل نقاد الصحف عمل المترجم برمته إلا إذا أرادوا لفت الأنظار إلى خطأ لغوى ما. ومجال دراسات الترجمة يولى قراء النصوص المستهدفة أهمية نظرية، لكنه لا يستطيع تقديم مساعدة عملية (انظر الفصل الثانى). والاتجاه السائد فى الدراسات الأدبية يتمثل فى النظر إلى القراء بصورة تجريدية، وبصيغة المفرد، فالقارئ 'المضمر'، أو 'العليم' أو 'المثالى' كيان خيالى "من المحال أن ينطبق على أى قارئ حقيقى" (إيزر ١٩٧٨ ص ٣٤). هل لنا أن نتجاهل القراء الحقيقيين إذن؟ ألا ينبغى الاهتمام إلى حد ما بردود أفعال الأفراد، أقصد الأشخاص الذين يعيشون بيننا والذين يمكن اختبار ردود أفعالهم للحصول على بيانات تجريبية؟[1] وإذا كان للنصوص ألا تصل فقط إلى من تتوجه إليهم فى المقام الأول، أى قراء النص المصدر، بل أن تبلغ أيضًا عند ترجمتها قراءها الثانويين، فإن ما يفهمه أفراد هاتين المجموعتين من مستقبلى النص – أى كيف يستجيبون له جميعًا – يعتبر جانبًا أساسيًا من جوانب عملية الاتصال.

والنقد القائم على استجابة القراء يقول: إن العلاقة بين النص والقارئ لا تنحصر فى التلقى السلبى بل إنها تفاعل خلاق. ويعتبر إيزر (١٩٧٤، ١٩٧٨) ممن يرون أن معنى النص يمثل حركة التفاعل بين المؤلف والقارئ، فالمعنى لا ينبع من النص فقط بل من معالجة القارئ للنص، وهو يتحدث عن فجوات تُركت فى النص حتى يملأها

القارئ. ولكن هذه الفكرة التى تقول بوجود قارئ مضمر يسد الثغرات فى النص لإخراج المعنى تستعصى على الاختبار التجريبى. أما إذا تصورنا، بدلًا من هذا، وجود قراء حقيقيين يتولون سد الثغرات المذكورة - ويمكن النظر فعلًا إلى الإحالات باعتبارها نوعًا من الفراغات أو الفجوات التى لابد من سدها - فسوف نتنبأ دون شك بأن القراء سوف يستطيعون، بسبب اختلافاتهم الفردية، تحقيق مجموعة كاملة من المعانى المختلفة لنص من النصوص. وربما كان من شأن الباحث المؤمن بالنسبية والذى يؤمن بفكرة تعدد المعانى أن يقبل جميع ردود الأفعال التى يقدمها المشاركون فى الاستبيان إزاء الإحالات باعتبارها مشروعة على قدم المساواة، ولكننى أفضل اتخاذ موقف خلافى معين وإن يكن قطعًا منطقيًّا، يقول إن بعض ردود أفعال قراء النصوص المستهدفة المقدمة هنا تبين أن القارئ المعنى ربما لم يدرك المقصود، وربما كان يعبر عن تفسير يختلف اختلافًا واضحًا عن التفسير الذى يقدمه التحليل النصى للفقرة المقابلة فى النص المصدر. وترجع أمثال ردود الفعل المذكورة إلى عجز القارئ عن إدراك عناصر التناص، ولكن الاستراتيـجـية التى يختارها المترجم هى التى تحدد إمكان إدراك قراء النص المستهدف من ذوى اللغة الواحدة للمعنى الذى يوحى به التناص.

لكننى لا أقول إن قيمة النصوص المستهدفة ينبغى أن تعتمد وحسب على مدى اتفاقها مع النصوص المصدر فى جميع التفاصيل، فليس من المحتمل أن يقارن قراء النص المستهدف بينه وبين النص المصدر، أو أن يحكموا على رضاهم عنه استنادًا إلى نتائج مثل هذه المقارنة. ومع ذلك، فقد يدرك قارئ النص المستهدف أنه لم يتلق المادة اللازمة 'للعمل'، وأن المترجم كان يمكنه إيجاد حل مختلف يتيح للقارئ أن يخرج بمعنى أفضل للفقرة الإحالية.

وسوف ينظر هذا الفصل فى استجابات قراء حقيقيين للإحالات فى النصوص المستهدفة بغرض التحقق من صدق الافتراض القائل بأن الترجمات القائمة على الحد الأدنى من التغيير (أى الحرفية) للإحالات غير المألوفة قد تصبح فعلًا عقبات ثقافية عند المتلقين الذين لا يشتركون فى الخلفية الثقافية لجمهور النص المصدر، إلا إذا اتخذ المترجم الخطوات اللازمة لتفادى ذلك. وهذا النوع من البحث تكتنفه بطبيعة الحال مشاكل عديدة، ولن أحاول التهوين من شأنها، ولكن التجاهل التام لوجهة نظر القراء الحقيقيين يبدو لى بديلًا هزيلًا.

ملاحظات حول الثقافة الفنلندية المستهدفة

ما دامت توجد "علاقة مباشرة بين المسافة التى تفصل إحدى الثقافات عن ثقافتنا وبين عدد أنماط التطويع الثقافى التى ينبغى على المترجم اتخاذها" (فرانك ١٩٨٨ ص ٢٧) فيجمل بنا أن نقدم وصفًا موجزًا لبعض جوانب الثقافة الفنلندية المستهدفة، حتى نضع البيانات التجريبية الواردة هنا فى سياقها الاجتماعى. فلقد تميزت فنلندا بمعدل بالغ الارتفاع فى القدرة على القراءة والكتابة بسبب نفوذ الكنيسة اللوثرية التى كانت تريد منذ القرن السابع عشر أن يتعلم أفراد الأبرشية القراءة والكتابة، وفرضت ذلك بأن اشترطت أن يتعلم كل خطيبين القراءة قبل السماح بزواجهما. ولكن المطلوب لم يكن بطبيعة الحال، التعليم الوظيفى، بل كان الهدف ينحصر فى تمكين أفراد الأبرشية من قراءة التعاليم الدينية وفهمها. وأما القدرة على الكتابة فكان يُظن أنها غير ضرورية، "بل ولم يكن معلمو الأبرشية أنفسهم يتمتعون بهذه المهارة فى كل حال" (پالوپوسكى، ١٩٨٦ ص ٥٢، من ترجمتى). وأنشئت فى فنلندا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر عدة أنماط أولية من المدارس الدينية والعلمانية، وبعد أن صدر قانون المدارس عام ١٨٦٦، بدأ النظام المدرسى فى توفير

التعليم الأساسى لعدد متزايد من الأطفال، والتعليم الثانوى لنخبة قليلة العدد. وأنشئ التعليم الإلزامى عام ١٩٢١، ولكن دخول المدارس الثانوية كان يقتصر على أقلية من كل فئة عمرية، حيث يتعلم الطلاب لغات تختلف عن لغتهم الأم. ولم تفقد اللغة الألمانية مكانتها باعتبارها أوسع اللغات الأجنبية تدريسًا إلا بعد الحرب العالمية الثانية، حيث حلت اللغة الإنجليزية محلها، وازداد بروز الثقافة الأنجلو أمريكية فى فنلندا، مثلما ازداد فى بلدان أوروبا الغربية الأخرى، فى العقود التالية. ولكن تعلم اللغات الأجنبية لم يصبح متاحًا لجميع تلاميذ المدارس إلا فى السبعينيات عندما بدأ العمل بما يسمى التعليم الشامل.

كان معظم قراء النصوص الأدبية فى فنلندا، فى أوائل القرن التاسع عشر، قد تلقوا تعليمهم باللغة السويدية، ولم يكن يترجم إلى اللغة الفنلندية تقريبًا غير النصوص الدينية أو القانونية[٢]. وكانت زيادة الترجمة إلى اللغة الفنلندية ترتبط بارتفاع مستوى الوعى القومى اعتبارًا من عام ١٨٤٠، وبالرغبة القائمة على هذا الوعى، أى الرغبة فى التقريب ما بين اللغة المحلية وبين المعايير التى وضعتها اللغات والثقافات الراسخة الجذور. وأدى هذا الاتجاه إلى أن نشطت الترجمة على امتداد عقود متوالية، وغدت الترجمات الفنلندية لمشاهير الكتاب الغربيين والروس متاحة بصفة عامة منذ النصف الأخير من القرن التاسع عشر[٣]. وكان للترجمات تأثيرها فى تثقيف الكثير ممن تولوا تعليم أنفسهم من الكتاب والقراء، ولكن الانتشار الثقافى كان بطيئًا، فعلى سبيل المثال لم تكن الإحالات المألوفة إلى شيكسبير تتجاوز نماذج محدودة. كما ظلت الترجمات من الإنجليزية نادرة ردحًا طويلًا من الزمن، إذ لم تترجم إلا ثلاثة كتب عام ١٨٨٥، وخمسة فى ١٨٩٥، و١٢ فى ١٩٠٥، و٢٥ فى ١٩١٥ وهلم جرًّا. ولم يحدث الانفجار فى ترجمة الأدب من الإنجليزية إلا فى العشرينيات، وإن انخفضت

الأعداد من جديد فى الثلاثينيات. وكانت معظم الكتب المترجمة من الإنجليزية من نوع التسلية الخفيفة، كالروايات البوليسية وما شابهها (كوڤالا، ١٩٨٩ ص ٢٦) وكان الكثير منها يترجم من خلال ترجماتها السويدية أو الألمانية (ص ٢٨). ولكن ذلك كله تغير بعد الحرب العالمية الثانية، وأصبحت اللغة الإنجليزية حاليًا هى اللغة الأجنبية التى تستأثر بمعظم الترجمات عنها. وتهيمن الإنجليزية أيضًا على الأفلام السينمائية والتليفزيون، وقد قام چالونين (١٩٨٥) بفحص الفترة ١٩٢٣-١٩٧٨، واكتشف أن ٥٧٪ من الأفلام المستوردة، و٥٨٪ من الروايات المترجمة فى هذه السنوات كانت ذات أصول بريطانية أو أمريكية. وأما نسبة برامج التليفزيون المستوردة فى الفترة ١٩٦٣-١٩٧٨ فكانت ٦١٪ (ص ٢٦٦)، كما تستورد فنلندا أيضًا كتبًا وأفلامًا وبرامج تليفزيونية باللغة الإنجليزية من بلدان أخرى غير بريطانيا وأمريكا، فإذا أضفنا هذه المصادر إلى القائمة ارتفع العدد ارتفاعًا كبيرا. ويلخص چالونين النتائج التى توصل إليها فيما يتصل بالبلدان الست على القمة قائلًا: فى الفترة ١٩٢٣-١٩٧٨ كانت نسبة ٤١٪ من الواردات الثقافية إلى فنلندا مصدرها الولايات المتحدة، و١٨٪ من بريطانيا، و٧٪ من كل من فرنسا وألمانيا الغربية والسويد، و٣٪ من الاتحاد السوڤييتى (ص ٢٦٦).

والفنلنديون مولعون بالقراءة بصفة عامة، وتتميز فنلندا بوجود شبكة واسعة الانتشار من المكتبات العامة التى تعير الكتب للقراء بلا مقابل مادى، وهى التى ينشئها كل مجلس بلدى ويستخدمها نحو ٥٠٪ من السكان، ومعظم الأسر تشترك فى صحيفة يومية[٤]. وهو ما يختلف عن الحال فى الولايات المتحدة حيث نجد أن قرابة ٦٠٪ من السكان البالغين لم يقرؤوا فى حياتهم كتابًا واحدًا، فيما يبدو، وأن نسبة الأربعين فى المائة الباقية يقرؤون كتابًا واحدًا فى العام، فى المتوسط (كيرنان ١٩٨٩،

ص ١٥٩)، ولا شك أن هذا عامل مسؤول إلى حد ما عن الحاجة الظاهرة إلى رفع مستوى 'الثقافة العامة' فى ذلك المجتمع (ولمن يريد الاطلاع على المناظرة التى دارت بهذا الخصوص فى الدوائر التعليمية فى أواخر الثمانينيات أن يرجع مثلًا إلى كتاب فرانكلين ١٩٨٨؛ ولكن فنلندا لم تشهد مناظرة شبيهة بهذه). وصدر فى عام ١٩٩٢ تقرير دولى يقول إن الأطفال والمراهقين الفنلنديين أقدر وأمهر القراء بين معاصريهم فى بلدان أوروبية كثيرة، وأشارت إليه الدوائر التعليمية الفنلندية والصحف القومية أيضًا.

وتتمتع الكتب التى يكتبها أبناء اللغة القومية بإقبال يفوق الإقبال على الترجمات بين معظم القراء بصفة عامة(٥). وتحظى بالإقبال بصفة خاصة فى فنلندا الروايات الواقعية التى تتناول الخبرات القومية فى أوقات الأزمات (الحرب الأهلية فى ١٩١٨، وسنوات الحرب ١٩٣٩-١٩٤٤، والتحول من المجتمع الريفى إلى المجتمع الحضرى فى سنوات ما بعد الحرب) والتى كتبها مؤلفون يستندون إلى الخبرة الشخصية (مثل ڤاينولينا، وكالى پاتالو). وكانت الكتابة تمثل طريقًا يمكِّن الكاتب من تحقيق مكانة اجتماعية أرفع، وقد برز كثير من الكُتاب الفنلنديين من صفوف الطبقة العاملة فى الريف وفى المدن (وتضم هذه المجموعة، بالإضافة إلى لينا وپاتالو مثلًا، پنتى هانـپا، ولورى ڤيتا، وتيمو ك. موكا، وهايكى تورونين، وألـپو رووث، وكثيرًا آخرين). وأما المؤلفون الذين ينحرفون عن التقاليد الواقعية فلا يحظون إلا بعدد أقل من القراء.

كانت نسبة ٦٠ فى المائة من الروايات التى نشرت فى فنلندا منذ عام ١٩٥٤ ذات "أصل أجنبى"، أى ترجمات (إسكولا ١٩٨٧ ص ١٣٦). وعلى النقيض من ذلك، كانت الغالبية العظمى للعناوين المنشورة فى البلدان الناطقة بالإنجليزية الرئيسية. من تأليف كتاب محليين، ولم تكن الترجمات تمثل إلا ٢ أو ٣ فى المائة (ڤينوتى ١٩٩٥ ب

ص ٢٦) وهذه الأرقام لا تصلح للمقارنة المباشرة إذ إن أرقام ڤينوتى لا تقتصر فيما يبدو على القصص فقط، ولكنها تدل على أن عمل المترجمين يتمتع بأهمية بالغة للقراء الفنلنديين.

مسائل المنهج

تصميم التجارب

لم يكن المنهج المطبق منهج الاستقصاء المقارن للقراء، إذ ينبغى للتجربة المنضبطة أن تأخذ فى اعتبارها المتغيرات التى لا حصر لها والتى تؤثر فى مقدرة الشخص على القراءة ومهارته فى التفسير. وقد وضع كوركوران (١٩٩٠ ص ١٤٣-١٤٤) قوائم تضم "منظورات القراء وعناصر تكوينهم (الجنس، والأسرة، والخلفية الطبقية، والانتماء العرقى، والعمر...)" وهى التى قد تساعد القراءة أو تعوقها، قائلًا إننا لم نعرف إلى الآن ما يكفى عن "التشكيل الثقافى للقارئ". وإذا أخذت التجربة المنضبطة هذا فى اعتبارها كان عليها أن تتجنب مقارنة "الفلاحين الفنلنديين بأساتذة الجامعة الأمريكيين" (ماكيلا ١٩٩٠، ص ٤٩ من ترجمتى) بل وأن تمتنع أيضًا عن إجراء مقارنات بين قراء النص المصدر والنص المستهدف إلا إذا أخذنا فى اعتبارنا أن بعضهم لا شك مولعون بقراءة الروايات وغيرهم لا يقرأ إلا للحصول على المعلومات، وأن عددًا منهم درج على قراءة الأساطير اليونانية، وغيرهم يشاهد التليفزيون بدلًا من القراءة، وأن البعض كان يكتب الشعر ويقرؤه عند اليفوع وغيرهم كان يستمع إلى موسيقى الـپـوپ[٦]، وأن بعضهم تعلم على أيدى أساتذة يبثون الحياة فى الأدب ويحثون الطلاب على اكتشاف ذواتهم، وغيرهم عرف أساتذة لا يرون فى الأدب إلا نصوصًا يلزم فحصها. أى إن استجابات القراء الأفراد للنصوص

تختلف بالضرورة عن بعضها البعض بسبب اختلافات تستعصى على التقدير الكمىّ فى خلفياتهم. وإذا كان من الممكن الموازاة بين المتغيرات السكانية الواضحة، فقد كان من المستحيل أن نضمن التوازى الكافى بين مجموعة من القراء الفنلنديين ومجموعة قياسية من القراء باللغة الأم فيما يتعلق بتاريخ قراءتهم، وخبرات حياتهم الشخصية، وتأثير الأقارب والمعلمين فيهم فى شتى المراحل العمرية وما إلى ذلك بسبيل. وهكذا، فبغض النظر عن المشكلات العلمية والمالية التى تكتنف أية محاولة لإجراء مثل هذه التجربة الواسعة النطاق، فإن بذل أقصى الجهود فى الموازاة بين الأفراد لن يكون من شأنها إلا توفيرُ الوهم بأن جميع المتغيرات اللازمة قد أخضعت للضوابط. وعلينا أن نذكر مثلًا أن قضاء عدد معين من السنوات فى التعليم لا يعنى أن قراء النص المصدر والنص المستهدف قد تلقوا مقدارًا مساويًا من تدريس الأدب، إذ إن المناهج الدراسية فى النظام التعليمى الفنلندى لا توفر أسسًا تُذكر لدراسة الأدب، أو (فى حدود ما أعرف) أية مناهج أدبية متخصصة تشبه المناهج المتبعة فى العالم الناطق بالإنجليزية.

وهكذا فبدلًا من استخدام مجموعة قياسية فعلية من القراء بلغتهم الأم، طلبتُ من مجموعة صغيرة من القراء ذوى الخبرة باللغة الأم[٧] أن يقدموا لى تعليقاتهم على مدى فهمهم للفقرات الإحالية المستخدمة فى التجارب، فإذا اتفقت ردود أفعالهم إلى الحد الكافى، قلت إن ذلك يمثل معيار استجابة، أى 'معنى' مقبولًا للإحالة[٨]. وهكذا فإن القراء باللغة الأم يبينون كيف يمكن فهم إحالة معينة "داخل جماعة التفسير" (فيش ١٩٨٠) حيث تكون التفسيرات "عرفية وجماعية" كما "يسبق وجودها فعل القراءة نفسه" (فرويند ١٩٨٧، ص ١٠٧-١٠٨). وعلى الرغم من انتقاد موقف فيش، وهو انتقاد له لا شك ما يبرره فيما يتعلق "بالملامح العصية للنصوص" (فرويند ١٩٨٧ ص ١١٠) فإن هذه النظرة إلى المعنى باعتباره "شيئًا يخضع لعوامل معينة ويمكن البت فيه" (ص ١٠٩) لها جاذبيتها المؤكدة فيها يتعلق

بالمشكلة الخاصة قيد المناقشة فى هذه الدراسة، إذ إن التجارب الموصوفة لاحقًا لا تركز على تفسير نصوص كاملة بل على فهم عدد معين من العبارات والفقرات (الإحالية) فى تلك النصوص. ونحن نُسَلِّمُ بأن أمثال هذه الفقرات قد تتجاوز وظيفتها سياقاتها المباشرة بحيث تساعد أيضًا فى رسم الشخصيات مثلًا أو فى التعبير عن موضوع معين (انظر الفصل ٣). وربما كان تفسير مثل هذا الاستعمال للإحالات على المستوى العام يتطلب الخبرة بالقراءة ويبين قدرًا أكبر من الاختلاف بين الأفراد، بحيث يشبه مثلًا تفسير الاستعارة. (فالبحث فى الآثار الناجمة على المستوى العام من شأنه افتراض وجود مشاركين على استعداد لعدم الاقتصار على قراءة المقتطفات وتأملها بل قراءة نصوص كاملة وتسجيل انطباعاتهم بالتفصيل، ولم استطع أن أجد أمثال هؤلاء المشاركين.)

ولكن هذا الفصل يناقش نمطًا من الفهم ذا طابع جماعى أكبر وارتباط أشد بالثقافة. وقد يرجع ذلك إلى فهم الأشياء المادية، وهو الذى نجد شرحًا له عند كيليتات مثلًا (١٩٩١) الذى يتأمل فيه ترجمة عبارة تتضمن معلومات غير مشتركة بين الثقافات وهى **"فى تامبير حولوا اتجاه سير القطار إلى الناحية الأخرى"**[٩] قائلًا إن القارئ يحتاج إلى خريطة لفنلندا وخريطة لشوارع منطقة تامبير حتى يتمكن من فهم الجملة فهمًا صحيحًا[١٠]. وسوف أكرر الإشارة إلى مثال استخدمته من قبل وسوف أعود إلى إيراده لاحقًا للنظر فى تأثيره فى القراء الفنلنديين، بمعنى جماعى أو جمعى، إذ إن الإشارة إلى **الأرنب الأبيض** بهذا المعنى إشارة إلى **الأرنب الأبيض** فى رواية **أليس فى بلاد العجائب**. ولنا أن نفترض أنه سيكون مألوفًا للقراء الأولين، أى للجمهور الجماعى من أبناء اللغة نفسها، وإن لم ينطبق ذلك على كل فرد من أبناء تلك اللغة. ولكن وجود قراء لا يتمتعون بالثقافة اللازمة للتعرف على ذلك الأرنب لا يبطل حجتى التى تقول إن الإشارة إلى الأرنب الأبيض إشارة معترف بها عمومًا إلى

رواية أليس المذكورة، كما إن وجود هذا الاسم فى معاجم المقتطفات والإحالات (مثل لاس وآخرون، ١٩٨٧، وريس ١٩٩١ إلخ) دليل آخر على الطابع الجماعى أو الجمعى لهذه الإحالة. ولننظر إذن إلى إحالة تتضمن هذا الاسم مثل:

> وكان خلفها يقبع مبنى تتداخل فيه الممرات كأنه التيه، ويهرع فيها أشخاص غريبو المنظر وعلى وجوههم تعبيرات الأرنب الأبيض. (لورى ١٩٨٦ ص ١٩١)

فلهذه الإحالة معنى محدد إلى درجة ما ومرتبط بالثقافة، ولكن هذا المعنى عندما يترجم، كما سوف يتضح فيما بعد، لم تستطع إدراكه إلا أقلية من قراء النص المستهدف من الفنلنديين الذين خضعوا للاختبار.

وتقول حجتى إن المنطق يقضي بالإقرار بأن الكثير من العباراتِ المستخدمةِ إحالاتٍ باللغة الإنجليزية ذواتُ معانٍ مقبولة جماعيًّا ويستطيع إدراكها القراء من أبناء اللغة الأم بصفة عامة. خذ مثلًا عبارتين مثل امرأة تلاقى الصدود أو شواظ الجحيم لا تدانى غيظها، فهما تشيران إلى غضب المرأة وحنقها حين يصدها الرجل الذى تريده، وعندما يستخدم المؤلفون أمثال هاتين العبارتين فإنهم يتوقعون أن تكون شفافة إلى حد بعيد عند 'جماعة التفسير' من قراء النص المصدر الأكفاء. والإحالات المستخدمة على نطاق أضيق ذات تأثير مماثل، وإن كان يقتصر على جمهور أصغر من القراء الذين ينتمون إلى قسم فرعى خاص تحدده بعض المتغيرات مثل السِّنِّ أو الجنسية أو الخلفية التعليمية.

وإذن، فإنه إذا جاز لنا التسليم بتعدد المعانى فى أحد النصوص، فإن معنى بعض العناصر النصية المعينة، مثل الكثير من الإحالات، تتحكم فيه الثقافة، ولو إلى حد معين. ولا يبطل هذا القول ما يعتبر حقيقة واضحة ألا وهو اختلاف أبناء اللغة فى أسلوب قراءتهم لفقرة من الفقرات، إذ يمكن أن نعزو هذا الاختلاف إلى اختلافات

قومية أو سكانية، بل أيضًا إلى الاختلافات الشخصية فى خبرات القراءة وكفاءتها، وإلى اختلافات الأداء الراجعة إلى بعض العوامل الأخرى مثل درجة الانتباه فى القراءة، ناهيك بالمشكلة الناجمة عن قراءة مقتطفات من النصوص فى التجارب التى أجريتها بدلًا من النصوص الكاملة[11]. ويقول إنكڤيست وليپينايمى (١٩٨٩ ص ١٩٢) إن الفهم ينتج من

> التفاعل بين النص، وسياق الحال، والمتلقى (بما فى ذلك مهاراته اللغوية، ومعرفته بالدنيا، وغرضه، وأحكامه ذات الصلة بالموضوع، إلى جانب قدرته على تحليل النص فى اللحظة الصائبة، وهى التى قد تتفاوت تبعًا لمستوى انتباهه ويقظته وعدد من المؤثرات العارضة الأخرى).

وعلى المترجم أن يسأل إن كان المعنى المقبول جماعيًّا لعبارة إحالية يمكن نقله بالحد الأدنى من التغيير (أى الترجمة الحرفية) أو بتعبير آخر إن كانت العبارة قد غدت مشتركة بين الثقافات أو جزءًا من المناخ الثقافى لقراء اللغة المستهدفة. وما دمنا نفتقر إلى البيانات اللازمة عن استجابات القراء – ويعلق ويلس (١٩٨٩ ص ٧–٨) على افتقار أجهزة الإعلام المطبوعة بصفة عامة إلى ردود أفعال القراء الموجهة إلى الكُتّاب – فلا يسع المترجم إلا الاعتماد على الحدس. ومن بين أغراض هذه الدراسة تقديم بعض البيانات الخاصة بمدى فهم القراء الفنلنديين (حاليًّا) (لبعض) الإحالات باللغة الإنجليزية، ولذلك علاقة باختيار استراتيجية الترجمة، وهو اختيار لابد منه عند مصادفة كل إحالة يلحظها المترجم فى كل نص يترجمه.

والملخص أن هذه الدراسة لا تُعنى فى المقام الأول بضروب الاستجابة إلى نصوص كلية (روايات أو مقالات) حيث لا مناص من تفاوت ردود الأفعال والتفسيرات الفردية، بل بضروب الاستجابة إلى شرائح معينة من النص وفهم كلمات

وعبارات معينة فيها. فإذا تابعنا ما نقول بمثال سقناه آنفًا، ألا وهو **إن شواظ الجحيم لا تدانى غيظها**، قلنا إنه من المستحب فى معظم الحالات، ودون شك، أن يجتهد المترجم لهذه الألفاظ عينها (وهى التى وردت أصلًا فى مسرحية كتبها كونجريف) حتى يجعل قارئ النص المستهدف، وليكن رواية مترجمة مثلًا، يدرك أنه حين تستخدم هذه الكلمات فى سياق قصصى فإنها تعنى أن أفعال الشخصية تعتبر (صوابًا كان ذلك أم خطأً) مدفوعة بغضبها من رفض حبيب (محتم أو سابق) لها، ويشرح ألتونين (١٩٨٩) الفرق بين التوصيل الناجح للمعنى الإحالى فى النص المصدر، وبين إخفاق التوصيل أو العقبة الثقافية فى النص المستهدف إذا لم تترجم الإحالة الترجمة الصحيحة (وهو ما يمكن أن يحدث إذا عجز المترجم عن التعرف على الإحالة أو تجاهل الطابع عبر الثقافى لمشكلة الترجمة، ويشير ألتونين إلى أن عبارة **امرأة تلاقى الصدود** التى استخدمت فى محادثة خيالية فى رواية كتبتها دوروثى سايرز قد ترجمها مترجمان فنلنديان ترجمة خاطئة، وكانا ينتميان إلى جيلين مختلفين، لأنهما فيما يظهر لم يفهما معنى العبارة. ويذكر تروپ (١٩٨٧) بعض الأخطاء التى تنجم عن سوء فهم الإحالات فى الترجمات الفنلندية القديمة للكاتب وودهاوس. ونحن نعرف أن "نقل معنى نص من النصوص يقتضى القدرة على وضعه فى الإطار الثقافى للقارئ" (أونيل ١٩٩٠ ص ٨٦).

الغرض من التجارب

كان الهدف من جميع البيانات التجريبية (المقدمة فيما بعد) أن أستكشف كيف يستجيب قراء النص المستهدف للإحالات الواردة فى النصوص المترجمة. هل تنشأ عقبات ثقافية فعلًا؟ هل نواجه ردود فعل تتسم بالحيرة أو ردود فعل تختلف عن رد الفعل المعيارى لقراء النص المصدر؟ إذا كان هذا صحيحًا فربما كان إلى حد ما يرجع إلى جوانب نقص فى الترجمة التى لا تأخذ فى اعتبارها الفوارق الثقافية بالدرجة

الكافية، مهما يكن الدافع إلى ذلك. ليس من الضرورى دائمًا أن تتفق الألفاظ المترجمة فى النص المستهدف – أو حتى معناها فى بعض الأحيان – اتفاقًا وثيقًا مع الإحالة فى النص المصدر[١٢]، ولكن على الترجمة أن تقدم معنًى ما إلى قراء النص المستهدف. ولا شك أن المشكلة تتعلق إلى حد ما بالفوارق بين الأفراد، بل إن بعض القراء الأكفاء للنص المستهدف قد تصيبهم الحيرة إذا افترض المترجم أن القراء يتميزون بثنائية ثقافية تزيد عما هم عليه فى الواقع. وفى مقابل هذا نجد أنه إذا نجح قراء النص المستهدف فى إدراك معانى الإحالات، فقد يكون السبب اختيار استراتيـچـية ترجمة أشد تأثيرًا[١٣] أو لأن المشكلة لم تنشأ أصلًا لأن الإحالة مألوفة ولا تتطلب اجتياز حاجز ثقافى.

وأما وجود استراتيـچـيات معينة للترجمة قادرة على تحقيق قدر أكبر من النجاح فى ترجمة الإحالات، فمسألة تعذرت معالجتها معالجة كاملة فى التجارب، إذ لم يكن من الممكن تقديم غير عدد محدود من النصوص إلى المشاركين حتى ينظروا فيها، وكان الهدف الرئيسى محاولة التحقق مما يلى: هل أدت الترجمات الحرفية لأمثلة معينة إلى صعوبات فى الفهم، أى إلى عقبات ثقافية، أم لم تؤد إلى ذلك؟ كما شملت التجارب أمثلة لبعض الاستراتيـچـيات الأخرى، ولكننى لم أستطع إجراء دراسات مقارنة للاستراتيـچـيات (وربما كان لهذه أن تستخدم ترجمات منشورة وترجمات تستخدم استراتيـچـيات أخرى لنفس الفقرات التى توضع من أجل التجارب، أو أن تستخدم ثنائيات من النماذج التى تتماثل صعوبتها ولكنها مترجمة باستراتيـچـيات مختلفة).

وقد لا تكون البيانات التجريبية المعروضة هنا قابلة للتعميم إلى درجة كبيرة، ولكنه ما دامت مسألة ردود الأفعال إزاء الإحالات فى الترجمة لم يسبق، فى حدود ما أعرف، أن خضعت للبحث العلمى من زاوية 'استجابة القراء'، فمن شأن الاختبارات التى أجريتها أن تلقى أضواءً مفيدة على هذه المشكلة الترجمية الخاصة بل ربما شجعت على إجراء المزيد من البحوث فى طرائق تلقى قراء النصوص المستهدفة لعمل المترجمين.

ترتيبات التجارب

اختبار القارئ العام

كانت جميع صور اختبار القارئ العام تتخذ شكل الاستبيان الموحد، ولكن المنتخبات من النصوص المختارة تختلف ما بين الصور الثلاث، وذلك بسبب التضارب ما بين رغبتين : الأولى هى الحصول على أعداد كبيرة نسبيًّا من رذود الأفعال على النصوص المفردة، والثانية الحصول على استجابات لعدد معقول من النصوص. وهكذا استخدمت بعض النصوص فى جميع صور اختبار القارئ العام، واستخدمت غيرها مع مجموعة أو مجموعتين مّن المشاركين.

وأُطْلق على صور الاختبارات اسم اختبار القارئ العام (١) واختبار القارئ العام (٢) (وينقسم الأخير إلى صورتين هما ٢ أ و٢ب). وقُدِّمَتْ إلى القراء العامين فى جميع هذه الصور منتخباتٌ من النصوص المترجمة يبلغ طول كل منها نحو صفحة واحدة من النصوص المستهدفة المنشورة، وطُلِبَ منهم أن يقرءوها ويكتبوا المعنى الذى خرجوا به من كل كلمة أو عبارة إحالية (وُضع تحتها خط) فى كل مقتطف. وكان من اللازم أن تكون الأسئلة مفتوحة وغامضة إلى حد ما، حتى لا يوحى الاستبيان للقراء بأى اتجاه معين، وحتى يتمتعوا بالحرية فى تحديد ردود أفعالهم ويجيبوا على الأسئلة بأساليبهم الخاصة. وفى اختبار القارئ العام ١ [ونشير إليه أدناه باختبار ق ع ١] اقتصر الاختيار على الإحالات المترجمة بإبقاء الاسم العلم/ الحد الأدنى من التغيير، واتضح أن هذه مشكلة إذ إن كثيرًا من المشاركين فى هذا الاختبار شعروا بالحرج من الإقرار بأنهم لم يعرفوا الإجابات "الصحيحة"، على الرغم من تأكيد التعليمات لهم بأن الغرض من الاختبار لا يتمثل فى تقييم استراتيجيات الترجمة المستخدمة، أو تقييم المشاركين أنفسهم. وفى آخر الأمر أجاب ٢٣ من بين ٣٦ مشتركًا

عن الاستبيانات وأعادوها إلىّ. وحَلَلْتُ المشكلة باستخدام طلاب معاونين فى اختبار القارئ العام ٢ [اختبار ق ع ٢] إذ طلبت منهم تقديم ثلاثة استبيانات إلى كل قارئ عام من معارفهم فى إطار واجب دراسى كلفتهم به. كما عَدَّلْتُ شكل الاستبيان بحيث يتضمن نصوصًا يُفترض أنها لا تتضمن عقبات ثقافية، حتى أتيح للمشاركين فرصة أكبر للإحساس بتحقيق بعض النجاح. واستخدمتُ مجموعتين من النصوص المنتخبة التى تختلف اختلافًا طفيفًا (فى اختبار ق ع – ٢ أ واختبار ق ع – ٢ ب).

وكان القراء العامون من الفنلنديين الراشدين الذين لم يتلقوا دراسات أكاديمية باللغة الإنجليزية (فربما أدت مثل هذه الخلفية إلى درجة أكبر من الثنائية الثقافية، عما هو معتاد بين عموم القراء فى فنلندا اليوم). وكان كثير من المشاركين يعرفون اللغة الإنجليزية (و/أو لغات أجنبية أخرى) وكانوا يقرءون أحيانًا (أو كثيرًا فى حالة البعض) نصوصًا بتلك اللغات، ولكن الآخرين لم يكونوا يعرفون غير لغة واحدة. وبلغ العدد الكلى للمشاركين ٨٠ شخصًا (٢٣ فى اختبار ق ع ١، و٢٢ فى اختبار ق ع ٢ أ، و٣٥ فى اختبار ق ع ٢ ب). وطُلِبَ من المشاركين تقديمُ معلومات خاصة بالعمر والجنس وعادات القراءة بلغات أجنبية، فلا شك أن هذه الأخيرة عامل من عوامل اكتساب الثنائية الثقافية (فالقدرة على القراءة بلغة أجنبية بقدر معقول من الطلاقة تفترض قضاء ما لا يقل عن ١٢ سنة فى التعليم، بصفة عامة، فى فنلندا)[١٤]. وبسبب ملاحظة إسكولا (١٩٨٧) أن أغلب قراء الروايات المترجمة ينتمون إلى الطبقتين العليا والمتوسطة فى فنلندا، لم أبذل أية محاولة للوصول إلى من لا يتكلمون سوى لغة واحدة (انظر الملحق ٢ الذى يحتوى على المزيد من المعلومات التفصيلية عن المشاركين).

ويعتبر عدد المشاركين (الذى بلغ مجموعه الكلى ٨٠) عددًا كبيرًا، إذ إن العمل التجريبى فى دراسات الترجمة كثيرًا ما تشترك فيه أعداد أقل، إذ يقول تورى (١٩٩١

ص ٥٢) "إن العينات ذات الأحجام غير الكافية تمثل فيها يبدو ضعفًا مشتركا" فى تجارب الترجمة. ولم يستخدم كرينجز (١٩٨٦) غير ثمانية طلاب فى تجاربه. ويقول أحد شروح ذلك إن منهج التفكير بصوت عال يقدم للباحث كمًا هائلًا من المادة التى سرعان ما يصبح تحليلها ثقيل الوطأة (تورى، محادثة خاصة، يناير ١٩٩٣). ويقول سجينو (١٩٩٢) إن تسجيل ساعة واحدة من عمل المترجم بالڤيديو "يتطلب تفريغه وتحليله ما يزيد عن عام كامل" (ص ٤١). ولكن المشاركين فى تجاربى كانوا من القراء لا المترجمين. وقد كان يمكننى اللجوء إلى الاستبيانات التى تقدم خيارات متعددة، تسهيلًا لتحليل إجاباتهم، لكننى لم آخذ بهذا النظام لأنه كان يمكنه تشجيع الحدس وتعتيم ما يجول بتفكير القراء أنفسهم.

وكنت أطلعت المشاركين على الغرض من الدراسة، أى إننى كنت أعمل فى مجال ترجمة الإحالات وأريد أن أعرف كيف تفهم ترجمة الإحالات. وإيضاحًا لاستعمالى ذلك المفهوم أدرجت فى التعليمات أيضًا بعض أمثلة الإحالات إلى المصادر الفنلندية والأجنبية.

كما إننى تحققت من مهارات المشاركين فى الربط بين المعانى، إذ كلفتهم بمهمة إضافية هى وضع خط تحت أية إحالات غير مميزة يجدونها فى المقتطفات وتحديد مصدرها إن كانت مألوفة لديهم. وهكذا أدرجت مقتطفًا من رواية فنلندية تتضمن سطرًا يمكن اعتباره تعديلًا لعبارة **أكون أم لا أكون** بإحدى اللهجات الفنلندية[١٥]:

> كانت الحياة تنتهى دائمًا على النحو نفسه: إذ تقتل كل فرد. اليأس هو الحقيقة الوحيدة، ومن ثم فلا شىء فى الإمكان سوى المحاكاة الساخرة. **هل أنا موجود أم غير موجود؟ يا لها من مشكلة.** (كيلپى ١٩٨٣ ص ٢٦٨)

(من ترجمتى والتأكيد من عندى. والترجمة لا تبين الارتباطات الثقافية الاجتماعية للهجة الفنلندية)

وتمثلت ردود معظم المشاركين إما فى تسمية مسرحية هاملت أو فى كتابة الترجمة الفنلندية المعتمدة للعبارة **"فهل أكون يا ترى أم لا أكون"** أو على الأقل وضع خط تحتها. والواقع أن كفاءة القراءة الفردية من المحال أن تقاس قياسًا صحيحًا استنادًا إلى مثال واحد فقط، ولكن نتيجة هذه المحاولة (انظر الملحق ٢) تشير على الأقل إلى أن المشاركين استطاعوا أن يلحظوا وجود إحالة مألوفة لهم، حتى ولو ظهرت فى صيغة معدلة، ويعتبر هذا دليلًا على توافر قدر من كفاءة القراءة. ولولا مثل تلك المحاولة لقيل إن اختبار عموم القراء لا يقوم على أسس صلبة.

وقام المشاركون فى اختبار عموم القراء بملء استمارات الاستبيان فى المنزل. والواضح أننى لم أجد سبيلًا لضمان عدم استعانتهم بالمراجع أو بأشخاص آخرين، ولكننى طلبت منهم عدم اللجوء إلى ذلك.

ولم أدرج النصوص الفنلندية المستهدفة فى هذا الكتاب بسبب ضيق المساحة، لكننى أدرجت النصوص المصدر فى الملحق ٦.

اختبار كوڤـولا

وشارك عدد آخر معظمهم من دارسى الترجمة من وإلى لغات شتى فى قسم كوڤـولا للترجمة (بجامعة هلسنكى) فى دراسة نصين من النصوص المستخدمة فى هذا الاختبار الذى أشير إليه باسم اختبار كوڤـولا. (وكان بضعة مشاركين من هؤلاء معلمين للطلاب المذكورين). ويضم الملحق ٤ هذا الاختبار الذى أجرى بسرعة أثناء محاضرة خاصة لتوفير البيانات اللازمة عن ردود الفعل المباشرة، وهى التى قورنت فيما بعد بردود أفعال المشاركين فى اختبار عموم القراء الذين كتبوها بعد القدر الواجب من التفكير والتأمل. وأعاد الجمهور ٥٥ استبيانًا يتضمن إجابات المشاركين،

إلى جانب عشرة استبيانات تقريبًا لم يعيدوها أو أعادوها من دون إجابات. وكانت أربع إجابات تنتمى إلى طلاب ليسوا من أبناء اللغة الفنلندية، فاستبعدت هذه الإجابات لهذا السبب. (وقد سبق لى تقديم جزء من اختبار كوڤولا، وهو الخاص بالتعرف على الأسماء، فى الفصل الرابع دليلًا على القول بأن القراء الفنلنديين لا يعرفون جميع أسماء الأعلام المستخدمة إحاليا فى اللغة الإنجليزية، وأما الجزء الآخر، الذى يناقش فى هذا الفصل، فكان يشبه اختبار عموم القراء وإن لم يتضمن إلا نصين فقط).

وأجريت هذه الاختبارات فى ١٩٩١-١٩٩٢.

عقبات ثقافية؟ استجابات القراء للإحالات فى النصوص المصدر

الاستجابات للترجمات الحرفية

اتضح أن أفضل استراتيـجـية فى نظر مترجمى النصوص المنشورة التى شملتها الدراسة هى الترجمة الحرفية التى تبقى على اسم العلم الإحالى أو تترجم عبارة إحالية بأدنى حد من التغيير. وكان المفترض فى التجربة المقدمة هنا أن أمثال هذه الترجمات التى تتضمن إحالات غير مألوفة سوف تتسبب فى إيجاد مشكلات لقراء النصوص المستهدفة، أى أن تصبح عقبات ثقافية، إذ لن تكون تفسيراتهم لها تمثل فى جميع الأحوال التفسيرات البديلة المشروعة التى يهتدى إليها القراء الأكفاء بل سوف تبين مشكلات حقيقية فى الفهم، بسبب عدم الألفة بمصادر الإحالات فى الثقافة المصدر، ومن ثم الجهل بمعناها. وقد أكدت النتائج صحة ما افترضته، ما دامت الإحالات غير المألوفة قد استعصت على الفهم عند غالبية المشاركين. وليست مثل هذه النتيجة فى ذاتها غير متوقعة، ولكنها، فيما يبدو، من الحقائق التى لا يعمل أحد حسابًا لها عند ممارسة الترجمة فى الواقع.

والأمثلة التالية أقصر من المقتطفات التى قدمت إلى المشاركين. وأما النصوص المصدر للفقرات المستخدمة فمدرجة فى الملحق رقم ٦.

المثال ١ : الأرنب الأبيض

قدمت للمشاركين فى اختبار القارئ العام ١، واختبار كوڤولا، صفحة من الترجمة المنشورة عام ١٩٨٨، للكاتبة لورى التى كانت نشرتها عام ١٩٨٦، (والنص المصدر هو النص ألف فى الملحق ٦) وطلب منهم أن يقرءوها وأن يبينوا كيف فهموا "**وعلى وجوههم تعبيرات الأرنب الأبيض**" والأساس الذى بنوا عليه تفسيراتهم:

> كان خلفهما يقع مبنى كأنه التيه، ويهرع فيه أشخاص غريبو المنظر، وعلى وجوههم **تعبيرات الأرنب الأبيض**. وكانت غرف [التسجيلات] الصوتية أنفاقًا مريحة تنتشر فيها مقاعد من الجلد اللين التى أنهكها طول الاستعمال وميكروفونات ولوحات مفاتيح كهربائية تنتمى إلى التاريخ فى مظهرها.

(لورى ١٩٨٦ ص ١٩١، لورى ١٩٨٨ ص ٢٤٨)

ويقول لويس كارول فى مقال مستشهد به فى كتاب **شرح أليس فى بلاد العجائب** (١٩٧٠ ص ٣٧، الهامش ٢) إن ذلك الأرنب "عجوز" و"جبان" و"واهن"، "متردد بصورة متوترة"، ويتناقض موقفه مع موقف الفتاة 'أليس' النشيطة التى تعرف ما ترمى إليه. والفقرة الخاصة بذلك الأرنب فى لاس وآخرين (١٩٨٧) تقول إنه "يشعر بأهميته، ويثير السخرية منه بصورة غامضة، وإنه مهموم همًّا شديدًا طول الوقت بأداء شىء غير واضح" (ص ٢٣٦). وقد أبدى المشاركون الخمسة من أبناء اللغة الإنجليزية الذين سئلوا عن مفهومهم لتلك الإحالة موافقتهم العامة على الوصف الوارد عند 'لاس'، وأضافوا الإحساس بالقلق عنده (وهو الذى ذكر فى كتاب 'ريس' أيضًا، ١٩٩١) وذكرت واحدة إن فكرة '**تعبيرات الأرنب الأبيض**'

نقلت لها معنى "القلق/ الاضطراب بل والشعور بالأهمية"[١٦]. وهكذا فلنا أن نرى أن تلك الفقرة من رواية لورى تصور موظفى هيئة الإذاعة البريطانية (البى. بى. سى.) فى صورة الذين لا يتوقفون عن الجرى هنا وهناك، وعلى وجوههم دلائل القلق والاضطراب أو أنهم يثيرون السخرية منهم بصورة غامضة. وأما إذا لم يكن القارئ قد قرأ فى طفولته رواية أليس فى بلاد العجائب فربما لم يستطع أن يربط فى ذهنه بين تعبيرات الأرنب الأبيض وبين ذلك النص، بل ربما شعر بالحيرة إزاء تلك الإحالة عند ورودها فى نص مستهدف.

كيف قرأ القراء الفنلنديون الفقرة المترجمة، وهل أقاموا قراءاتهم استنادًا إلى السياق وحده أم إلى ما يتذكرونه عن الأرنب الأبيض فى الرواية المذكورة؟

كان معظم القراء الفنلنديين أبعد ما يكونون عن إدراك دلالة صورة الأرنب على الإحساس بالقلق والاضطراب أو الأهمية الذاتية أو إثارة السخرية الغامضة، وكانت ردود أفعالهم تتسم بالتفاوت، إذ قال بعضهم إن العبارة قد تعنى أى شىء يخطر ببالك على الإطلاق، والتزم البعض الآخر بالخصائص المعهودة فى صورة الأرنب البرية فى الأدب الشعبى الفنلندى، فرأوا فيه مخلوقًا جبانًا يوشك أن يفر إذا لاح له أدنى خطر من الأخطار. وقال أحدهم إن اللون الأبيض يعنى البراءة، وقال آخر إن الأرانب ترتبط بإنجاب الأطفال، وقال ثالث إنه يذكر أن الأرنب البرية تغير لون فرائها فى الشتاء. وذكر قارئ أن 'الأرنب الأبيض' يمكن أن يكون اسمًا لأحد الهنود الحمر. وأبدى بعضهم لمسة خلاقة عارضة، فقال إن التعبير "عجيب، يوحى بمن يتوقع شيئًا ما، دون تحيز، مثل طفل صغير، وإن كان أيضًا يثير الريبة ويوحى بالعجز"[١٧] وأضاف هذا القارئ أن هذه العبارة تتضمن "صورة شعرية طريفة تثير استغراب القارئ". ويبين رد الفعل الأخير أن القارئ يشارك باستمتاع فى خلق النص، على الرغم من اختلاف النتيجة عن الاستجابة المعيارية لأبناء اللغة المصدر. ومع ذلك،

فإن ربط هذه العبارة بالعينين اللتين لا تبصران فى وجه مدمن المخدرات (''شخص شاحب باهت يعجز عن تركيز نظره، مثل مدمن مخدرات أو ما شابهه'') كما جاء فى رد أحد القراء، ربط يبتعد ابتعادًا شديدًا – رغم اعتباره قراءة خلاقة من زاوية معينة – عن المعنى الوارد فى وصف لورى، حتى لربما اعتبرناه قراءة خاطئة.

ولكن الإحالة فى ذاتها لا تحمل القوة الكاملة لوصف المشهد. وقال كثير من القراء إن إجاباتهم كانت تستند فقط إلى السياق أو التخمين. والسياق فى النص المستهدف [المترجم عن] نص لورى يقدم إلى القارئ كلمة (*omalaatuisia*) التى تعنى 'غريب الأطوار'، وكلمة (*ravasi*) أى 'يهرول أو يهرع' بجوار الإحالة، ناهيك بشتى الاستعارات المستمدة من معيشة الأرانب (*kanitarha* أى 'مزرعة أرانب' التى تطلق على 'حظيرة الأرانب'، وكلمة *pesakolo* التى تعنى 'النفق'). ولما كانت كلمة *kanitarha* توحى بالمكان الذى توضع فيه الأرانب الحبيسة لا حيث توجد فى الطبيعة، فقد أدت إلى تصور بعض القراء وجود أقفاص ومن ثم نشأة الإحساس بالحبس أو الإحباط. وأما عبارة **'غريب الأطوار'** فيبدو أنها دفعت إلى نشأة تفسيرات خاصة بأصحابها ومختلفة عما جرى العرف عليه، إذ كانت الأوصاف التى قدمها القراء تتضمن كلمات تترجمها بما يلى: ''غبى، غريب، عجيب، خامد، مستسلم، بعيد، خاو، جامد، آلى، مثل الروبوت، لا يبالى، لا يشعر بالعالم''. وربما أسهم وجود كلمة 'يهرع' فى الإتيان بأوصاف أقرب إلى مقتضى الحال مثل ''مشغول، منهمك، نافد الصبر، يجرى فى كل مكان''. وأما الآراء الفنلندية النمطية[١٨] للأرانب فأدت إلى إيراد أوصاف تكررت كثيرًا مثل ''مذعور، خائف، مطارد، جبان، قلق، مضطرب، متوتر''. (وكان هذا الاستدلال نتيجة للملاحظات التى أضافها بعض المشاركين مثل ''الأرنب البرية حيوان جبان فى العادة''، ''الأرنب البرية رمز

للجبن"). ومن ناحية أخرى فإن الأوصاف التى قدمها القراء الذين تعرفوا على المصدر كانت موحدة إلى حد بعيد، حيث سادت صفة 'الإهراع' ومرادفاتها، وصفات أخرى مثل 'خائف وقلق ومضطرب'. وذكرت إحدى المشاركات فى اختبار القارئ العام ١ (اختبار ق ع ١) – وكانت امرأة فى الأربعينيات من عمرها، أنها كانت تقرأ كتبًا وصحفًا أجنبية، وأيضًا بالإنجليزية، كل أسبوع. وقدمت وصفًا يتسق فى جميع التفاصيل مع ما جاء به أبناء اللغة الإنجليزية وجاءت به المراجع، إذ قالت "يذكرنى هذا بطبيعة الحال برواية أليس فى بلاد العجائب، وبالأرنب الأبيض [وقد كتبت الكلمتين اللتين وضعت خطًّا تحتهما باللغة الإنجليزية فى نص إجابتها باللغة الفنلندية]، فهو كائن قلق عارم النشاط ومتعجل، ويوحى بمن يشعر بأهميته وعدم جدوى الأمر كله فى آخر المطاف".

الجدول ٣ استجابات القراء فى اختبار ق ع ١ للمثال ١: الأرنب الأبيض

الذين حددوا اسم أليس (العدد = ٣)	
متعجل، قلق	٣
الذين لم يحددوا اسم أليس (العدد = ٢٠)	
خائف، جبان	٤
لا تعبير على وجهه	٣
غريب	٢
استجابات أخرى (أ)	٧
لم يجب	٤
	٢٣

الجدول ٤ استجابات القراء فى اختبار كوڤـولا للمثال ١ : الأرنب الأبيض

الذين حددوا اسم أليس (العدد = ١٦)	
متعجل، قلق	١٣
بالغ الانشغال ، نافد الصبر	١
المصدر فقط دون أوصاف	٢
الذين لم يحددوا اسم أليس (العدد = ٣٥)	
خائف، جبان	٨
بلا تعبير، مستسلم، حبيس	٥
متصلب، آلى	٣
متعجل، بالغ الانشغال	٢
يشعر بأهمية ذاتية	١
استجابات أخرى	١٠
لا إجابة	٦
	٥١

(أ) يتضمن هذا الرقم قارئة لم تقطع باسم المصدر بل ذكرته من بين مصادر محتملة استنادًا إلى الحدس. واستخدمت فى وصفها كلمة (*huolehtiva*) التى تعنى 'الحريص'، وكانت هذه هى القارئة التى أشارت إلى التداعيات الخاصة بميلاد الأطفال.

وإجمالا لم يحدد إلا رُبع عدد المشاركين فى الاختبارين اسم رواية أليس فى بلاد العجائب باعتبارها المصدر (انظر الجدولين ٣ و٤). وظهر اختلاف ما بين الجيلين فى اختبار كوڤـولا، إذ تمكن ١٥ فردًا فى المجموعة العمرية الصغرى (١٩ – ٣٠ سنة)

(العدد = ٤٢) من الإشارة إلى اسم تلك الرواية الأساسية فى أدب الأطفال، فى مقابل فرد واحد من المجموعة العمرية الكبرى (من المعلمين من ٣٥-٥٣ سنة) (العدد = ٩). وقد يدل هذا على وجود تلك الرواية بين الكتب الجامعية المقررة فى السنوات الأخيرة، وإن كانت تسمية طلاب اللغة الإنجليزية فى قسم الترجمة لها لم تزد نسبتها عن تسمية الطلاب لها فى فروع القسم الأخرى. وقد يكون من الجدير بالذكر فى هذا السياق أن المؤلفة لورى (١٩٩٠ ص ٤٩-٥٠) قد اكتشفت أن الكثير من طلابها فى جامعة كورنيل " لا يعرفون الأعمال الكلاسيكية فى مجال أدب الأطفال إلا من أفلام الكاريكاتير الرخيصة المقتبسة منها، هذا إذا عرفوها أصلًا" فى طفولتهم، ولكنهم "كثيرًا، فى أواخر سن المراهقة" يكتشفونها ويحتضنونها.

وأما عموم القراء (اختبار ق ع ١) فقد تعرف ثلاثة من بين ٢٣ مشاركًا منهم، بثقة، على رواية أليس فى بلاد العجائب، وكان هؤلاء جميعًا نسوة فى الأربعينيات والخمسينيات من أعمارهن.

وربما كانت مترجمة لورى قد تسببت فى بعض الصعوبات لعزوفها عن استخدام أى من الصورتين الفنلنديتين لاسم الأرنب الأبيض الموجودتين فى الترجمتين الفنلنديتين الكاملتين لرواية أليس *Valkoine / Valkea Kani (ini)* [(١٩)] وقالت المترجمة أثناء المقابلة الشخصية إنها لو كانت قد أضافت كلمات تعريف بالاسم لما كان ذلك غير لائق، مضيفة أنها قد راجعت نفسها بشأن ترجمة الاسم. وعلى أية حال فقد نُشرت نسخ مختصرة كثيرة فى فنلندا لهذه الرواية، ناهيك بالقصص الكاريكاتيرية، وربما كانت الأسماء فيها قد تغيرت ترجمتها، والواقع أنه لم يعلق أحد القراء التسعة عشر الذين ربطوا بين الاسم والرواية المذكورة، على ترجمة الاسم[(٢٠)].

ومن الطريف أن ثلاثة من القراء الذين لم يتعرفوا على المصدر قد أضافوا حاشية تقول إنهم لم يأبهوا لعدم فهم الإحالة، "فذلك يفسح المجال لخيال القارئ" و"الجهل غير مهم". ولم أجد لديهم أية إشارات تنم عن الضيق الذى تسببت فيه إحالات أخرى غامضة.

وتشير ردود الأفعال على هذه الإحالة المرتبطة بالثقافة وذات الوظيفة الوصفية إلى أن المترجمين لا يستطيعون الاعتماد على أن رواية أليس، التى تكثر الإحالة إليها بالإنجليزية، مألوفة إلى نفس الحد عند القراء الفنلنديين. وفى هذا السياق، على أية حال، قدمت الإحالة عددًا منوعًا من المعانى الممكنة للقراء، (لم يمتنع إلا عشرة من بين المشاركين الأربعة والسبعين عن تقديم تفسير) ولم يكن ابتعاد بعضهم عن المعنى المقصود سببًا فى استياء القراء.

وتستخدم الإحالتان فى المثالين ٢ و٣ من أجل تأثيرهما الفكاهى على المستوى الخاص أساسًا، ويبينان بوضوح وجلاء كيف تختلف ردود الفعل إزاء إحالة غير مألوفة عنها إزاء إحالة مشتركة بين الثقافات، فالأولى تستعصى على إدراك الكثير والأرجح أن تضلل القارئ.

المثال ٢ . فيل البحر والنجار

> لا يقدمون شوكات طعام فى أكشاك المأكولات البحرية الصغيرة الطازجة، بل يكتفون بتقديم أنواع المحار أو الجنبرى، إلى جانب الجعة فى أكواب من الكرتون. وعلى المائدة آنية وضع فيها البسكويت الذى يؤكل مع المحار، وزجاجات من البلاستيك يضغط المرء عليها للحصول على صلصة الكوكتيل، وأطلقوا على المكان اسم فيل البحر والنجار. لكننى أحببته على أية حال.

(پاركر ١٩٨٧ أ ص ٩٣، والترجمة الفنلندية ١٩٨٨ ص ١٢٣-١٢٤)

ووزعت صفحة تتضمن هذا المقتطف (النصوص المصدر، النص باء، الملحق ٦) على عموم القراء (اختبار ق ع٢، النسخة ب). وطُلب منهم إيضاح سبب تسمية كشك الطعام المذكور فيل البحر والنجار. وكانت العبارة بوضوح عقبة ثقافية، إذ لم يستطع غير قارئين الربط بينها وبين لويس كارول[٢١] ولم يستطع غير واحد منهما أن يفهم الرابطة فهما واضحًا، قائلًا "الاسم يشير إلى فقرة فى أليس فى بلاد العجائب حيث يشترك فيل البحر والنجار[٢٢] فى أكل المحار المتناثر على ساحل البحر"[٢٣] ولم يستطع ثلث المشاركين أن يدركوا العلاقة بين كشك الطعام واسمه، فتركوا السؤال دون إجابة، أو أجابوه بعلامة استفهام (أو عدة علامات '؟؟؟؟') أو كتبوا عبارات منوعة بمعنى "لا أفهم". واسترشد ثلث آخر بالسياق قائلين إن هذا وصف لمكان لا يقدم شوكات طعام ويقدم الجعة فى أكواب من الورق المقوى، إلى جانب صور القوة الغاشمة التى يمثلها فيل البحر وصور مهارات العمال التى يمثلها النجار، وقد أوحى ذلك كله بمكان غير مهندم للزبائن من الطبقة العاملة ("ومن المعروف أن أفيال البحر لا تراعى النظام والنظافة فى تناول الطعام"). وأما كلمة (*kirvesmies*) الفنلندية (حرفيا 'حامل الفأس'، ومن ثم 'النجار') فقد أوحت أساسًا للمشاركين بمعنى 'عامل البناء' (فى بلد كانت معظم البيوت تبنى فيه من الخشب حتى عهد قريب) ومن ثم فإن الإشارة إلى تلك الحرفة جعلت الكثير من القراء يتصورون "مكانًا جاهزًا فظ المظهر" أى إنه "قذر خاص بالطبقة العاملة". وكتب أحد المشاركين يقول "إن فيل البحر حيوان ضخم قوى، وحامل الفأس [وهو يضع خطًّا تحت كلمة الفأس] تعبير قوى، فالحرفة المذكورة عالية القيمة (حيث مهارة العمل وبذل العرق للرجل الحق) وإذن فالمكان مكان الرجال الحقيقيين". وبعد أن شرحت قارئة صورة النجار فى ذهنها قالت "كل ما يخطر لى أن كشك الطعام يحب النجارون ارتياده. وأما فيل

البحر فلا يعنى أى شىء لى". والواضح أن اسم فيل البحر لم تكن له ظلال معان واضحة. وأشار عدد من المشاركين فى غير ثقة إلى عاداته فى الأكل ("ربما كان فيل البحر يأكل المحار والمأكولات البحرية الأخرى") ولكن القارئ الوحيد المذكور آنفًا هو الذى ربط الاسم المشار إليه بقصيدة كارول[٢٤] (انظر الجدول ٥)

الجدول ٥ اختبار ق ع ٢ ب لاستجابة القراء للمثال ٢:

فيل البحر والنجار	
مكان غير مهندم، زبائن من الطبقة العاملة	١٣
لا إجابة، أو 'لا يعنى شيئًا لى'	١٣
مأكولات بحرية، صيد الأسماك	٤
تحديد واضح لرواية أليس فى بلاد العجائب	١
اشتباه غامض فى وجود إحالة أدبية	٣
غير ذلك	٢
المجموع[أ]	٣٦

(أ) كان المجموع الكلى للمشتركين ٣٥، لكننى أدرجت إحدى الإجابات مرتين لأنها أشارت إلى البحر وصيد الأسماك واشتبهت أيضًا فى وجود إحالة أدبية (من بين الشروح الممكنة الأخرى).

واكتشفت فيما يتعلق بهذا النص أيضًا أن المترجم لم يستفد من وجود ترجمة معتمدة، إذ إن عبارة فيل البحر والنجار مترجمة إلى (*Mursu ja Nikkari*) فى رواية من خلال المرآة التى وضعها كوناس ومانر (١٩٧٢). وطلب من القراء أن يقولوا إن كانت هذه الترجمة البديلة يمكن أن تغير تفسيرهم إلى أى حد. وتبين الإجابات (العدد = ١٥) أن الاسمين فى الترجمتين الجديدة والمعتمدة ليسا مألوفين، وقالوا إن أقصى اختلاف فى الترجمة المعتمدة هو أن (*nikkari*) 'لحّام' توحى بعامل لا يحتاج إلى القوة

العضلية أو بعامل ذى مهارة أكبر فى استعمال أدواته (مثل نجار الأثاث)، ومن ثم فالتعبير يوحى بمكان أرقى بعض الشىء (أى "يتطلب إنفاق المزيد من المال والفكر والمشاعر فى تجهيزه"). وهكذا فإن تفضيل إحدى الصورتين على الأخرى كان يستند إلى التداعيات الشخصية ("كلمة *nikkari* أقل فظاظة"، "كلمة *nikkari* تتميز بنطاق تداعيات أكبر"، "كلمة *nikkari* توحى باستخدام أدوات مختلفة وعادات أرق وأرهف"، "تعبير فيل البحر واللَّحَّام يوحى بالغباء"). ولم يستطع أحد المشاركين أن يدرك أن هذين الاسمين يمثلان إحالة أدبية، باستثناء المشارك الأوحد الذى استطاع تحديد المصدر، والواقع أن أحد المشاركين اشتبه فى كون التعبير إحالة أدبية فكتب يقول "إن كان هذا مقتطفًا أدبيًا، فلن يصبح كذلك إذا استعضنا عن كلمة (*kirvesmies*) بكلمة (*nikkari*) ولن تكون فى أفضل الأحوال إلا محاكاة ساخرة للأصل".

والواقع أن المترجم كان قد أضاف إرشادًا فى ترجمته وإن لم يعلق القراء عليه بأية صورة، وكانت إضافته هى "إن حمارًا حاول إظهار الذكاء [فأطلق على المكان اسم فيل البحر والنجار]" وكان الهدف منها بلا مراء إرشاد القارئ النابه إلى وجود سبب دقيق لاختيار الاسم، ولكن عدم إدراك مصدر الإحالة سلب ذلك 'المفتاح' أية فائدة تقريبًا. بل إن ثلاثة من المشاركين فقط هم الذين أشاروا إلى إمكان كون الاسم إحالة أدبية لا يستطيعون تحديد مصدرها.

واقترح أحد القراء تلقائيًا إبقاء الاسم فى الترجمة كما هو بلغة النص المصدر.

وهكذا يبين الاختبار أن الفكاهة فى النص المصدر لم تُنْقَل إلى أكثر من قارئ واحد من بين القراء الخمسة والثلاثين، بل إن الصلة بين الحيوان البحرى الثديى وبين كشك الأطعمة البحرية ازداد غموضها بسبب ظلال الدلالات القوية لتعبير 'حامل الفأس' وشعر ثلث المشاركين بالحيرة الشديدة التى منعتهم من اقتراح أية أجوبة.

المثال ٣ – رداء ذو لون أزرق فاقع يغطى الجسم كله وعلى صدره حرف S كبير أحمر

ويأتى هذا المثال (النص المصدر: النص جيم، الملحق ٦) فى محادثة بين مخبر خصوصى يدعى سپنسر، وبين امرأة تريد استئجاره، فى أول لقاء بينهما، وكل منهما يحاول أن تكون له اليد العليا:

قالت "أنت جميل المظهر... هل ارتديت هذه الملابس الأنيقة خصوصًا بهذه المناسبة، أم أنت جميل الهندام على الدوام؟"

"بل ارتديت هذه الملابس خصوصًا لهذه المناسبة. وأنا أرتدى فى العادة رداء ذا لون أزرق فاقع يغطى الجسم كله وعلى صدره حرف S كبير أحمر"

(پاركر ١٩٨٧ أ ص ١٥-١٦، والترجمة الفنلندية ١٩٨٨ ص ٢١-٢٢)

والإحالة هنا إلى الشخصية الخرافية سوپرمان التى تعرف عليها ما لا يقل [٢٥] عن ٤٥ من المشاركين السبعة والخمسين (اختبار ق ع ٢) والذين لم يصادفوا أية صعوبة فى ترجمة هذا الإحالة المشتركة بين الثقافات باستراتيچية الحد الأدنى من التغيير[٢٦]. وعندما طلب منهم شرح كلمات سپنسر، أشار الكثير منهم، بدرجات عمق متفاوتة، إلى أن ما يزعمه كان فكاهة ("نموذجًا لمرارة الحس الفكاهى") ما دام سپنسر – أثناء المقابلة الشخصية التى يرجو منها الحصول على العمل حارسًا شخصيًا لدى امرأة من دعاة المذهب النسوى[٢٧] – يقارن نفسه بشخصية سوبرمان. وتردد وصف العبارة بأنها 'ساخرة' عدة مرات، إذ قال أحد القراء "إنها مقارنة ساخرة بين قدراته وموارده الخاصة وبين المهارات "الخارقة" عند سوپرمان للبقاء فى قيد الحياة. وقام عدد من القراء بتحليل العلاقة بين هذين المتحدثين، فقالت قارئة إن الإجابة تدل على الخلافات الأيديولوچية بين سپنسر وبين الكاتبة راشيل الداعية النسوية، وقد أثبتت هذه القارئة كفاءتها فى القراءة بأن تنبأت بدقة بتطور العلاقات

بين الاثنين فى بقية الرواية (التى ذكرت أنها لم تقرأها). ورأى بضعة قراء أن كلام سپنسر كان يمثل الرد اللازم على سؤال راشيل الجارح أو أسلوبه فى اختبار الحس الفكاهى عند راشيل.

وقال البعض إنهم يرون أن الجملة يجب أن تفهم بمعناها السطحى، أى باعتبارها وصفًا حقيقيًا لملبس سپنسر فى أوقات فراغه (وظن أحدهم أن حرف S يرمز لكلمة 'sexy' [التى تفيد الجاذبية الجنسية]، كما ذهب قارئ آخر إلى ذلك وإن كان أقل تحديدًا بشأن الملابس المعتادة لسپنسر) أو باعتبارها مثالًا للملابس التى من المحال أن يرتديها عادة. وركز اثنان من المشاركين على معنى "يغطى الجسم كله" وأسهب كل منهما فى شرح المقصود. وقال أحد القراء إن الوصف ذكره 'بالرجل الخفاش'، وربما لم نفاجأ بأن بعض المشاركين من كبار السن كانوا من بين الذين لم يتعرفوا على الإحالة. ولكن معظم القراء وجدوها مفهومة وقدم ثلاثة منهم معلومات إضافية عن سوپرمان، مثل اسمه الحقيقى (كلارك كينت = لاورى كينتا). والجدير بالذكر أنه لم يمتنع عن الإجابة عن هذا السؤال إلا مشارك واحد (واحد من بين ٥٧، فى مقابل ١٣ من بين ٣٥ فى المثال ٢). انظر الجدول ٦).

الجدول ٦ اختبار ق ع ٢ لاستجابات القراء على المثال ٣:

رداء ذو لون أزرق فاقع يغطى الجسم كله...

من ذكروا سوبرمان بالاسم	٤٠
غيرهم	١٦
لا إجابة	١
المجموع	٥٧

تبين التعليقات على هذه الإحالة بصفة عامة أن معظم المشتركين كانوا من المتلقين الأكفاء فعلًا للرسائل المضمرة عندما تكون مصادر أمثال هذه الرسائل مألوفة لهم.

وكان من بين المقتطفات الأخرى المستخدمة فى الاختبارات مصادر ثبت أنها مألوفة إلى حد معقول ومصادر لم تكن مألوفة على الإطلاق. فأما الإحالات المألوفة فكان العمل باستراتيـچـية الحد الأدنى من التغيير يسيرًا فى معظم الأحوال، ولكن تطبيق هذه الاستراتيـچـية فى حالة الإحالات غير المألوفة تسبب، بصفة عامة، فى حيرة عموم القراء.

ولنا أن نتوقع أن تكون الإحالات إلى الكتاب المقدس مشتركة بين الثقافات إلى حد كبير، ولننظر إذن فى المثال التالى الزاخر بالعبارات المأخوذة من الكتاب المقدس (النص المصدر: النص دال، الملحق ٦)، فالواقع أنه حتى لو وقع 'خطأ' فى الترجمة (انظر تعليقاتى على تعبير غصن الزيتون فى الفصل الرابع) فلم يتأثر توصيل المعنى (انظر الجدول رقم ٧).

المثال الرابع: غصن زيتون

> ولكن تلك الرسالة الزرقاء المرسلة بالبريد الجوى كانت ترفرف عبر المحيط قادمة نحوه، مثل طائر سلام أزرق اللون يعود فى وقت متأخر إلى الفلك المهجور بعد ثلاثة أضعاف أربعين يومًا وليلة، وكانت تحمل فى منقارها دون شك غصن زيتون أخضر.

(لورى ١٩٨٦ ص ١٣٣ والترجمة الفنلندية ١٩٨٨ ص ١٧٤)

الجدول ٧ اختبار ق ع ٢ لاستجابات القراء على المثال ٤ : غصن الزيتون

ذكر نوح عليه السلام والطوفان أو كليهما	٣٩
السلم، والتصالح، والأخبار المفرحة (أ)	١٠
ذكر الكتاب المقدس باعتباره المصدر فقط	٤
استجابات أخرى	٢
لا إجابة	٢
المجموع	٥٧

(أ) تحدث كثير ممن ذكروا اسم نوح عليه السلام عن الأمل أيضًا والأخبار المفرحة وما إلى ذلك بسبيل، ويفصل الجدول بين الذين أشاروا إلى المصدر فى الكتاب المقدس بدقة (قصة الطوفان) وبين من لم يذكروه بل تكلموا وحسب عن السلم والتصالح وهلم جرًّا.

ولكن أحد التعابير الدينية غير المستقى من الكتاب المقدس تسبب فى بعض الصعوبات، وزاد من أهمية ذلك كون التعبير ذا أهمية فى تقديم صورة متسقة للعلاقة الرئيسية فى النص (النص المصدر: النص هاء، الملحق ٦):

المثال ٥ : بجسدى أعبدك

ترك موج الراحة والسلم يغمره هنيهة واستسلم له، ولكنه عندما ارتفعت الأمواج فى دمه تمكن من السيطرة على نفسه ودفعها بعيدًا عنه أثناء اجتهاده للنهوض.

وهمس بصوت حاد حاسم "لا. كفى. ليس فى هذا المكان كما قلت، ليس فى هذه الحفرة وهذا الركن. لن أسمح لك. تتمنين لى مثلما تتمنين لنفسك. يمكن أن نفقد شيئًا ما. "بجسدى أعبدك" ولا تنسىْ ذلك قط يا... يا من أقدسها".

(أولنجهام ١٩٨٦ ص ١٢٠، وعلامات التنصيص والتأكيد فى النص المصدر)

وقد أبقت الترجمة الفنلندية (١٩٩٠ ص ١٢٧) على علامات التنصيص والتأكيد فى النص المستهدف، وأما الإحالة فقد ترجمت إلى "إنى أعبدك أيضًا بجسدى"، وعبارة المنادى فى الختام ترجمت إلى "يا إلهتى".

وتتضمن الرواية فى الكثير من مشاهدها الغرامية إحالات إلى قصائد الحب الشهيرة وقدرًا أكبر من التناص الذى يوحى بأن الشخصيتين الرئيسيتين يجمعهما حب رومانسى عميق. ولم يكن المشاركون يدركون هذا المستوى العام، بطبيعة الحال، إذ يمكن أن تعنى "لا" التى يقولها "لم يحن الوقت"، فهو يريد أن يتزوج الفتاة أوّلًا، ويرى أن أى شىء غير ذلك من شأنه ابتذال حبها "يمكن أن نفقد شيئًا ما"). وعلامات التنصيص التى أضافها المؤلف حول الإحالة ["بجسدى أعبدك"] (واستبقاها المترجمون) تؤكد أن العبارة مستعارة. وقال أربعة من القراء من أبناء اللغة من بين خمسة إن الأسباب التى يقدمها الشاب لرفضه أسباب دينية[٢٨] فالإحالة مستقاة من مراسم الزواج (فى كتاب الصلوات العامة)

ولكن غالبية عموم القراء لم يتعرفوا على المصدر وفاتتهم الإحالة إلى الزواج. فالإحالة تمثل عقبة ثقافية لأن مراسم الزواج اللوثرية فى فنلندا[٢٩] لا تتضمن عبارة ذات صياغة مماثلة، فالزوجان الفنلنديان يعدان بأن يحب كل منهما الآخر "فى السراء والضراء"، وهذه هى العبارة التى يتعرف عليها العامة باعتبارها صورة مختزلة لما يقسم عليه الزوجان. ومن المحال أن تتضمن الترجمة صورة ضمير المخاطب المهجورة (thee) الموجودة فى النص المصدر بسبب عدم وجود ضمير منفصل باللغة الفنلندية يشبه ذلك الضمير فى ضيق نطاق استعماله، كما إن ترجمة يا من أقدسها إلى "يا إلهتى" يزيد من غموض تفسير الفقرة من حيث دلالتها المسيحية.

ولم يستطع إلا ثلاثة من المشاركين فى اختبار كوڤولا تسمية مصدر الإحالة، وكانوا جميعًا من الطلاب الدارسين للغة الإنجليزية. وأبدى ثلاثة آخرون إدراكهم للخلفية الدينية، ولكنهم لم يكونوا واثقين من طبيعتها على وجه الدقة "هل هى إشارة إلى الكتاب المقدس؟ هل هى تدعو للامتناع عن الزواج أو ما شابه ذلك؟ مريم المجدلية؟" ولم يجب على السؤال أكثر من نصف المشاركين[٣٠]، أو وضعوا علامة استفهام، أو كتبوا كلمات تعنى "لا أفهم هذا". وكانت الإجابات أحيانًا تعليقات عامة: "إنه يرى للجماع أهمية"، "على الرغم من رفضه فإنه يحبها"، ولكن الإجابات الأخرى تبين بوضوح أن كثيرًا من القراء قد أدركوا فحوى حجة الشاب: "إنه يحب هذه المرأة حبًا جمًا ويشتهيها ولكن لا يريد أن "يلمسها" لأنه يحترمها أو لأنهما لسبب ما لا يستطيعان التلاقى". ولكن تعليقين قد أساءا فهم الموقف فيما يبدو: "جسده وروحه منفصلان" "إنه يميل إليها جسديًا، أيضًا، وربما لم يكن يستطيع ذلك من قبل". (انظر الجدول ٨).

واستطاع عموم القراء المشاركين فى اختبار ق ع ١ إدراك دوافع الشاب بسهولة أكبر، ربما لأنهم أكبر سنًا (متوسط العمر ٤٢٫٣ سنة) أو لأنهم، بخلاف المشاركين فى اختبار كوڤولا، تسلموا نسخًا فردية من الاستبيان وتمكنوا من إجابة أسئلته فى الوقت الذى يناسبهم. وقال الكثير إنهم سمعوا الشاب يصدر "إعلانًا رفيع المستوى بالحب"، "إنه لا يريد استغلالها، فهو يحبها حبًا عميقًا"، "إنه يريد أن يحيا بنزاهة ويعلن العلاقة على الملأ". ولكن قارئة واحدة تعرفت على المصدر باعتباره إحالة إلى مراسم الزواج، وقالت أخرى إنها سمعت العبارة من قبل ولكنها أضافت "إن معناها غير واضح فى نظرى". وعبرت إحدى القارئات عن ضيقها بألفاظ حاسمة، قائلة

"هراء غير مفهوم، خصوصًا العبارة المميزة [مع الإحالة]. لا يوجد اتساق للمعنى". وأساء بعض القراء الفهم، فقال أحدهم: "فكرة أنانية: يتصور أنه يستطيع الأداء بصورة أفضل فى ظروف مختلفة" (انظر الجدول ٩).

الجدول ٨ اختبار كوفولا لاستجابات القراء للمثال ٥:

بجسدى أعبدك	
تعرف على المصدر (مراسم الزواج)	٣
دلالة دينية غامضة	٣
احترام الفتاة، ممارسة الحب التزام	١٢
استجابات أخرى	٣
لا إجابة أو 'لا أعرف'	٣٠
المجموع	٥١

الجدول ٩ اختبار ق ع ١ لاستجابات القراء على المثال ٥:

بجسدى أعبدك	
تعرف على المصدر (مراسم الزواج)	١
دلالة دينية غامضة	٣
احترام الفتاة، ممارسة الحب التزام	١٢
استجابات أخرى	٣
لا إجابة أو 'لا أعرف'	٤
المجموع	٢٣

يبين الاختباران أن إدراك إشارة الشاب إلى مراسم الزواج كان مقصورًا على أقلية صغيرة من القراء، مما أدى إلى صعوبة فهم حجته، وإذا كان لنا أن نفترض أن الخبرة العامة بالحياة قد ساعدت غالبية القراء فى اختبار ق ع ١ على إدراك المعنى الصائب، فإن ثلث المشاركين فى هذه المجموعة لم يدركوا بوضوح المعنى المضمر فى كلمات الشاب. ولكنه لابد من الإقرار بأن قصر المقتطف الذى قدم للمشاركين أدى إلى صعوبة تفسيره. ومع ذلك فلا شك أن كلمات الشاب إذا قُرئت فى السياق العام للنص المصدر، تقصد الإيحاء بالقوة المشرفة للشخصية والالتزام، والترجمة التى تعجز عن نقل هذا المعنى تنتقص من دلالة رسم الشخصية والحبكة.

وفى المثال التالى (النص المصدر: النص واو، الملحق ٦) يعتبر استخدام الإحالة من عناصر رسم الشخصية وتأكيد الفوارق فى المستوى الثقافى بين ڤينى، الباحثة الأدبية، وبين ممسون، رجل الأعمال المتقاعد.

المثال ٦ يقطين عند منتصف الليل

"كنت أبحث عن تاكسى وحسب"

وتطلع السيد ممسون عبر الرصيف الخالى الذى تسقط عليه الأمطار وتنتشر فيه الأضواء ثم قال "لا توجد تاكسيات هنا فيما يبدو"

وقالت السيدة وهى تصطنع ابتسامة محدودة "فعلاً. الظاهر أنها تتحول جميعًا إلى يقطين عند منتصف الليل".

"هه؟ أو .. ها ها..." (لورى ١٩٨٦ص ٢٢، والترجمة الفنلندية ١٩٨٨ ص ٣٢)

وطُلب من المشاركين فى اختبار ق ع ٢ ب أن يشرحوا ما تعنيه ڤينى بإشارتها إلى اليقطين عند منتصف الليل، وأن يعلقوا على رد فعل السيد ممسون. ولما لم يكونوا قد قرءوا غير الجزء الصغير من المشهد الذى وُزع عليهم، فقد عجزوا بوضوح عن إدراك وظيفة الإحالة على مستوى النص كله، ولكن الذين علقوا على رد فعل السيد ممسون رأوا أنه كان أبطأ مما ينبغى وربما كان القصد منه إخفاء حيرته إزاء تلك الإحالة.

وأما بخصوص المصدر فقد كشف الاختبار عن التضارب بين حالتين من حالات وجود اليقطين فى النصوص الثقافية المستوردة، فأما الحالة الأولى فهى الحالة التقليدية فى قصة سندريلا، وأما الثانية فهى ارتباط اليقطين بعشية عيد كل القديسين وتعتبر جديدة (للفنلنديين) وقد عرفوها من خلال قنوات كثيرة (من بينها الأفلام، وطلاب البعثات الدراسية وما إلى ذلك) ولكن هذا الاختبار يبين أنهم عرفوها خصوصًا من خلال قصص پيناتس بالرسوم الكاريكاتورية، حيث يقضى أحد الشخوص وقتًا طويلًا فى انتظار ظهور اليقطينة الكبرى عند منتصف الليل. وأبدى بعض المشاركين الذين ظنوا أن المصدر هو هذه القصص حيرتهم إزاء إمكان فهم النص المستهدف على وجه الدقة فى هذا الإطار. ولم يكن ثلاثة من المشاركين واثقين من قصة الأطفال التى تتحول فيها العربات إلى يقطين عند منتصف الليل، كما أخطأ اثنان منهم فى تحديد القصة المقصودة، فقال أحدهما إن ذلك حدث فى قصة سنو هوايت [الناصعة البياض] وقال الآخر إنها قصة الجميلة النائمة (انظر الجدول ١٠).

وكانت باقى أمثلة الحفاظ على الاسم أو الحد الأدنى من التغيير فى الترجمة تتعلق جميعًا بالإحالات غير المألوفة، وتسببت جميعًا فى مشكلات فى الفهم. ولوحظ أن الإحالات المعدلة بصفة خاصة لم تفلح الترجمة الحرفية فى نقلها، فكثيرًا ما يقصد بالإحالات المعدلة أن تدفع القارئ إلى الابتسام، ولكن القارئ إن لم يتعرف على الإحالة، فلن يدرك أيضًا التعديلات فيها.

وفى المثال التالى (النص المصدر: النص زين، الملحق ٦) نجد وصفًا للعمل الشرطى يتضمن (على سبيل التفكه) تعديلًا للمثل الذى يقول الرجل يعمل من مشرق الشمس إلى مغربها، لكن عمل المرأة لا ينتهى أبدًا (معجم أوكسفورد للأمثال الإنجليزية ٣٢). وكثيرًا ما يستخدم التعديل تبديل موقعى المبتدأ فى العبارتين لاستدرار الفكاهة وهكذا تتبادل كلمتا المرأة والرجل موقعيهما فى النص المصدر.

الجدول ١٠ اختبار ق ع ٢ ب لاستجابات القراء للمثال ٦:

يقطين عند منتصف الليل	
ذكر سندريلا	١٥
ذكر عشية عيد كل القديسين/ بيناتس	١٠
ذكر قصص أطفال أخرى	٥
المعنى المحدد فقط	٤
لا إجابة	١
المجموع	٣٥

المثال ٧ : تعمل المرأة من مشرق الشمس إلى مغربها لكن عمل الرجل لا ينتهى أبدًا.

اغسل بعد ذلك (نعم، أقول اغسل) جميع فوارغ الرصاصات بصابون الغسيل الذى تفضله (المرأة تعمل من مشرق الشمس إلى مغربها، لكن عمل الرجل لا ينتهى أبدًا) وها أنت ذا جاهز لمقارنتها.

(ماكبين ١٩٨٤ ص ٩٧، والتأكيد للمؤلف، والترجمة الفنلندية ١٩٨١ ص ١٠٨ والتأكيد فى النص المستهدف كما فى النص الأصلى)

المثل السائر يصدق على المجتمعات الزراعية حيث يبدأ يوم العمل للرجل عند مشرق الشمس وينتهى بغروبها، ولكن عمل المرأة يتطلب وقتًا أطول. ولما لم يكن فى اللغة الفنلندية، فيما يبدو، مثل مشابه، لم يكن أمام عموم القراء إلا الاعتماد على تصوراتهم لدور وعمل كل من الجنسين: "عمل الرجل أهم"، "المرأة تقوم كل يوم بمهام معتادة ومكررة. عمل الرجل يتطلب تفكيرًا إبداعيًّا أكبر، وهو مُنْهكٌ بصورة مختلفة"، "المرأة تعمل ٢٤ ساعة فى اليوم ولكنها تنتهى فعلًا من بعض أعمالها، أما الرجل فيعمل باستمرار وعمله لا يتوقف، وربما لم يحقق شيئًا ملموسًا". ولم يلاحظ غير قارئ واحد أن الكاتب بدَّل موقعى دور المرأة ودور الرجل. وتساءل قارئ آخر إن كان التعصب للرجل قد قصد به الجد أم الهزل. وذكر بعض المشاركين أن المقولة مهينة للمرأة. ولم يدرك أحد لمسة الفكاهة فى المقتطف، فتبديل موقعى كلمتين فى مثل مجهول لن يعتبر فكاهيًّا على أية حال. وكان مدخل القراء للمثل يتميز بالنظرة الجادة، مبدين اهتمامهم بقيمة صدقه، ومتسائلين عن مناسبته للسياق: "فكرة تتضمن تعصبًا طفيفًا للرجل، فالمرأة تقوم بأعمال معتادة ولابد من إنجازها دائمًا فى الوقت المحدد. وعمل الرجال ذهنى، وهو كثير فى جميع الأحوال. ومع ذلك فلا أفهم كيف يمكن لهذه الجملة أن تناسب النص" (انظر الجدول ١١).

الجدول ١١ اختبار ق ع ١ لاستجابات القراء للمثال ٧:

المرأة تعمل من مشرق الشمس إلى مغربها..

مقارنة عمل الرجل بعمل المرأة	١٧
المثل يدل على التعصب للرجل	٦
يتحدث عن العمل الذى لا جدوى منه	٢
تبديل الدورين	١
استجابات أخرى	٢
لا إجابة	١
المجموع (أ)	٢٩

(أ) يتضمن الجدول شروحًا بديلة ومتكاملة، فأما العدد الكلى للمشاركين فكان ٢٣.

وصادفت تعديلًا فكهًا آخر لمثل سائر ناقشه المشاركون فى اختبار ق ع ١ أيضًا مناقشة جادة (ولما كان نمط المشكلة ونتائجها يماثلان ما جاء به المثال ٧ ، فلم يحظ بمناقشة تفصيلية كاملة). وقد وردت هذه الملحة اللاذعة فى محادثة بين شرطيين فى الرواية التى كتبها ماكبين، وتقوم على تبديل طرفى الشعار السياسى الأمريكى "منفصلان ولكن متساويان"[٣١] بحيث يتحول إلى "ليسا حتى متساويين ولكنهما منفصلان" (النص المصدر: النص حاء، الملحق ٦) الأمر الذى دفع الشرطيين إلى الضحك وإلى إعراب السامع عن موافقته. وكتب القراء الفنلنديون عن المواقف إزاء العنصرية، ولكن اكتشاف الفكاهة فى العبارة اقتصر على قارئ واحد. وتكرر ورود علامات الاستفهام والتعبير عن عدم المعرفة فى الإجابات، وعلق أحد القراء على العبارة قائلًا "أعتقد أن الجملة مترجمة ترجمة سيئة، فحتى إن قرأها المرء عدة مرات لن يسهل عليه أن يقول ماذا كان يدور بذهن الكاتب"[٣٢].

ولا يستطيع القراء، فى غيبة ظلال المعانى، إلا الاعتماد على السياق أو المعرفة العامة بالدنيا. وقد لعب السياق دورًا مهيمنًا فى تفسير الفقرة التالية (النص المصدر: النص ياء، الملحق ٦) حيث نرى امرأة تدعى ڤينى تتسم بالولع بانجلترا، وتطلق على باربى ابنة حبيبها الأمريكى المتوفى، لقب 'البربرية'، وعندما يقل عداء موقفها إزاء الفتاة، توجه عدوانيتها إلى والدة باربى فتدعوها بلقب سمسارة العقارات القوطية الغربية، وتعتبر أن باربى التى تخفض من شأن ذاتها، ضحية لأمها. ولم يكن المشاركون واثقين من دلالة تعبير 'القوطية الغربية'، وحاولوا نشدان 'مفاتيح' فى بعض الأمور الأخرى مثل أسلوب الأم فى كسب الرزق من خلال سمسرة العقارات، وبعض النظرات السيكلوجية فى علاقات الأمهات ببناتهن.

المثال ٨ : أمها، سمسارة العقارات القوطية الغربية

كان تأكيد باربى المستمر لنقص ذكائها قد بدأ يضايق ڤينى، وشعرت بأنها تريد أن تقول لها: توقفى عن ذكر مدى غبائك لى، إذ تخرجت فى جامعة أوكلاهوما، ومن المحال أن تكونى بالغباء الذى تتصورينه.

لكنها لم تقل ذلك بل قالت "لا بأس لا بأس! أعتقد أنك نجحت إلى حد بعيد، على الرغم من كل شىء". وإذا بها تتخذ خطوة تكاد تكون ضد إرادتها، فتعيد تصنيف 'البربرية' باعتبارها فلاحة بريئة، أى بصفتها الضحية لا الشريك مع سمسارة العقارات القوطية الغربية، أمها، التى تعتبر دون شك مسؤولة عن سوء ظن باربى بمستوى ذكائها.

(لورى ١٩٨٦ ص ٢٦٦-٢٦٧، والترجمة الفنلندية ١٩٨٨ ص ٣٤٣)

ووصف أبناء اللغة الإنجليزية الأم أيضًا بأنها امرأة "مهيمنة، مهتمة بالنقود"،

و"يبدو أنها فظيعة حقًا"، "امرأة عنيدة بل وعدوانية، ولكنها ناجحة"، "تاجرة عقارات قاسية غير مثقفة". ولم يُبْدِ إلا اثنان اهتمامًا بالجانب التاريخى، أى من كان القوط الغربيون، وأوضحوا من ثم أنهم قد أدركوا الصلة بين صفة 'القوطية الغربية' وصفة 'البربرية'[٣٣].

وأما القراء الفنلنديون فرأوا أن الأم امرأة مسيطرة، ذات صرامة شديدة، تنتقد الجميع، عديمة الإحساس، عدوانية، وهلم جرًّا، وأوضح بعض المشاركين أنهم أقاموا تفسيراتهم، إلى حد ما، استنادًا إلى أنها سمسارة عقارات: "لست أفهم معنى "القوطية الغربية" على الإطلاق، فوصف تاجر العقارات يوحى بدرجة معينة من القسوة والعدوانية والكفاءة. وليس ذلك بالتقييم الإيجابى للأم"، "تجار العقارات أشخاص قساة يطئون الآخرين". ولم يربط بين القوطية الغربية وصفة البربرية إلا عدد محدود نسبيًا[٣٤]. وقد تكون كلمة ضحية فى السياق قد أسهمت فى رؤية الأم بصورة سلبية.

ولم يقدم بضعة مشاركين أية إجابات، وظن البعض أن العبارة تعنى أن الأم كانت ألمانية (وعبروا بصراحة عن ظلال المعانى السلبية لكلمة ألمانية) وأقيمت عدة تفسيرات على أساس الرعب القوطى والعمارة القوطية ("فى طفولة باربى لم تكن أمها تهتم إلا بتجارة العقارات، وهكذا بدت بعيدة عنها ابتعاد برج كنيسة قوطية"). واقترح اثنان من المشاركين، تلقائيًّا، أن الترجمة يمكن أن تتحسن إذا استبدلنا بهذه الكلمات كلمة مثل الهُون [الغزاة الآسيويون لأوروبا فى القرنين الرابع والخامس للميلاد] أو مثل الواندال [الغزاة من شرق ألمانيا الذين اكتسحوا غرب أوروبا فى القرن الخامس الميلادى].

وقد كان من الممكن أن تساعد هاتان الكلمتان حقا بعض المشاركين الذى اشتكوا من عدم فهم الفقرة، على رؤية الصلة بين الصورتين اللتين رسمتهما ڤيني للمرأتين

الأمريكيتين. وعبر بعض القراء عن ضيقهم بالعبارة غير المفهومة: "ماذا بالحق يمكن أن تكون هذه المخلوقة التى تدعى سمسارة العقارات القوطية الغربية الأم"؟

وإلى جانب هذا نجد أن التفسيرات 'السيكلوچية' لعلاقة الأم بابنتها قد ساهمت فى إضفاء الغموض على الفكاهة الكامنة فى الإحالة (إذ قال مشارك إن "الأم ساهمت فى تنمية إحساس باربى بانخفاض قدرها، ما دامت الأم تؤكد ما تتمتع به من ذكاء ونزعة عملية وكفاءة، وربما كانت تقارن هذه الصفات بصفات باربى).

وعلى الرغم من أن ڤينى تشعر بالحزن ويخامرها الإحساس بالذنب، فإنها على مستوى آخر تراقب ردود أفعالها مراقبة موضوعية، وتعى مدى حمقها وتناقضاتها. (انظر الجدولين ١٢ و١٣).

الجدول ١٢ اختبار ق ع ١ لاستجابات القراء للمثال ٨:

أمها، سمسارة العقارات القوطية الغربية

الربط بين القوطية الغربية والبربرية	١
تعليقات سيكلوچية فقط (الأم / البنت)	٧
تعليقات فقط على تاجرة العقارات/ سيدة الأعمال	٦
شخصية قاسية (دون بيان الأسباب)	٢
العمارة القوطية	٣
ألمانية	٢
استجابات أخرى	٢
لا إجابة أو 'لا أعرف'	٢
المجموع[(١)]	٢٥

(أ) مجموع عدد الإجابات فى القائمة أكبر من عدد المشاركين (العدد = ٢٣) إذ أدرجت إجابتان مرتين، وفى كل منهما كان القول بأن الأم ألمانية ثانويًا بالقياس إلى كونها تاجرة عقارات.

الجدول ١٣ اختبار ق ع ٢ لاستجابات القراء للمثال ٨:

أمها، سمسارة العقارات القوطية الغربية

الربط بين القوطية الغربية والبربرية	١٢
تعليقات سيكلوچية فقط (الأم / البنت)	٦
تعليقات فقط على تاجرة العقارات/ سيدة الأعمال	٣
ذات جشع للمال	٤
شخصية قاسية (دون بيان الأسباب)	٦
العمارة القوطية	١
ألمانية / من أوروبا الغربية	٦
استجابات أخرى	١١
لا إجابة أو 'لا أعرف'	٩
المجموع(أ)	٥٩

(أ) العدد الكلى يتجاوز عدد المشاركين (العدد = ٥٧) لأن بعض الإجابات كانت تتضمن عناصر من أكثر من إجابة واحدة.

وقد يكون من الصعب أن يلاحظ القارئ نبرة السخرية فى أحد المقتطفات (ولكن عددًا لا يستهان به من إجابات المشاركين على الإحالة الخاصة بالسوپرمان المشترك بين الثقافات تحدث عن السخرية). ولننظر إذن إلى المثال التالى (المصدر النص: النص ك، الملحق ٦) حيث نرى شخصية ثانوية – رجل يدعى إدوين – يتخذ

موقف استعلاء طبقى إزاء رجل يدعى تشاك ممسون [فيشير إليه بها يقابل التعبير العامى المصرى 'اسمه إيه'] حيا كان أو ميتًا، بل ولا يلاحظ أن الفتاة ڤينى منهارة بسبب فقدها الرجل الذى ارتبطت بغرامه سِرًّا. والإحالة المعدلة التى يستخدمها تعتبر أسلوبًا ماكرًا للحط من شأن الرجل المتوفى، أى نخسة مثل 'شكة الدبوس'.

المثال ٩ : ركن ما فى حقل إنجليزى

"وبالمناسبة، كيف حال 'اسمه إيه'؟... ألا يزال ينبش الأرض باحثًا عن أسلافه فى مقاطعة ويلتشر؟"

وتجيب ڤينى بنبرة ضيق واضحة "نعم - لا".. لم تجرؤ قط على أن تذكر تشاك. وهى تعرف أنه سيكون من شبه المحال عليها أن تقص القصة دون أن تتمزق نفسيًا... ولكنها تلقى بنفسها فى الخضم [وتخبر إدوين أن تشاك مات]. وتسمع عدة مرات حشرجة ذات دلالة فى صوتها، ولكن إدوين لا يلحظ، فيما يبدو، أى شىء.

ويقول بعد هنيهة وقد ارتسمت على شفتيه بسمة **"وهكذا يوجد ركن ما فى حقل إنجليزى هو إلى الأبد تولسا"**.

وتقول ڤينى 'نعم'، وهى تخنق الصرخة التى تجيش فى أعماقها.

(لورى ١٩٨٦ ص ٢٧٥، والترجمة الفنلندية ١٩٨٨ ص ٣٥٣)

ولا شك أن أبرز كلمة فى الإحالة المترجمة هى تولسا التى يرى المتحدث البريطانى إدوين أنها تمثل خلاصة المعيشة الساذجة فى وسط الغرب الأمريكى. وأما

البيت الشعرى الذى كتبه روپرت بروك أصلًا فهو يمجد انجلترا (قائلًا "يوجد ركن ما فى حقل أجنبى/ هو إلى الأبد انجلترا") (انظر التعديلات الأخرى للبيت الشعرى فى الفصل الثالث). والتعديل يصور إدوين وهو يستخدم، دون أدنى تعاطف، وفاة تشاك فى السخرية وفى إثبات بديهته الحاضرة وتبحره الثقافى على عكس حبيب ڤينى المتوفى الذى أُشير إليه (قبل ذلك فى المقتطف) بصفة 'راعى البقر'. ولم يدرك المشاركون أيًا من ذلك تقريبًا، بل إن الكثير منهم لم يفهموا الإحالة على الإطلاق: "إشارة إلى أن تشاك أمريكى. وأما تولسا فهى مدينة أمريكية. ومع ذلك فلم أفهم المقصود بالجملة". وقال مشارك آخر "لا أدرى ما تكون تولسا. ولهذا السبب لا أستطيع فهم الفكرة".

وأما الذين قدموا بعض التفسيرات فظنوا، بصفة عامة، أن إدوين كان يقدم السلوى والعزاء بصدق وإخلاص:[٣٥] "فكرة تجلب الطمأنينة، أى إن الموت جزء من الحياة، وليس من المهم مكان حدوثه، فالحياة مستمرة فى أى حقل. ونبرات صوته دافئة ومقنعة، وهو ما يدل على إيمانه بما يقول". وقال آخر "إن تولسا رمز لأرض الأحلام، خير مكان يعود إليه المرء". وأثبت بعض القراء حصافتهم واستشعروا السخرية أو الشماتة فى كلمات إدوين. ولم يشر أى المشاركين إلى مصدر للإحالة، وإن كان أحدهم قد وصفها بأنها "مثل جميل"، وهو ما يدل على أن هذا القارئ كان يدرك أن العبارة سبقت صياغتها واستعمالها. (انظر الجدول ١٤).

الجدول ١٤ اختبار ق ع ١ لاستجابات القراء للمثال ٩:

ركن ما فى حقل إنجليزى	
ساخر، طريف، شامت	٤
عزاء وسلوى	٨
المعنى المحدد فقط	٢
استجابات أخرى	٣
لا إجابة أو 'لا أعرف'	٦
المجموع	٢٣

وانظر أيضًا الفصل السادس الذى يورد استجابات ٣٣ طالبًا ممن يدرسون اللغة الإنجليزية للمقتطف من النص المصدر.

وأما المثال الأخير من الاستجابات للترجمات بالحد الأدنى من التغيير فهو فقرة تتضمن إحالتين، وقد عجز جميع المشاركين تقريبًا عن إدراك تأثيرهما، مما أفقد الفقرة دفئها، إذ اقتصرت الترجمة على المعنى الظاهر وحسب.

المثال ١٠ أين السيارات [من طراز] إيمب بنات العام الماضى؟

يتأمل بطل رواية [عمل رائع] لمؤلفها ديـفـيد لودج منجزات صناعة السيارات فى بريطانيا ويتساءل فى أثناء ذلك قائلا:

متى كانت آخر مرة افترضنا فيها امتلاك موتور سيارة من الألومونيوم يبز كل ما عداه فى العالم؟ سيارة [من طراز] هيلمان إيمـپ الصغيرة! فعلًا! أين هى الآن سيارات هيلمان إيمـپ الصغيرة من بنات العام الماضى؟ فى

ساحات الخردة، كل واحدة، أو كلها تقريبًا. وقد أصبح مصنع لينوود
ساحة مدفن لها، إذ ينمو الكلأ بين خطوط تجميع السيارات، وأسقفه من
الصاج المجعد تخفق فى أيدى الريح.

(لودج ١٩٨٨ ص ١١، والترجمة الفنلندية ١٩٩٠ ص ٢٣)

وأول إحالة من الإحالتين فى هذه الفقرة من النص المصدر (النص المصدر: النص لام فى الملحق ٦) تمثل تعديلًا لعبارة الشاعر الفرنسى ڤيلون (ڤيون):

(*Où sont les neiges d'antan*)

وترجمها دانتى جابريل روسيتى إلى[٣٦]

(where are the snows of yesteryear?)

أى "أين ثلوج العام الماضى؟" والإحالة الثانية تمثل تعديلا لأغنية كان يغنيها المغنى بيتر سيجر فى الستينيات وتقول "أين ذهبت جميع الزهور؟" ويستخدم لودج عبارة 'ساحات الخردة' بديلًا عن كلمة 'ساحات المدافن' [التى ترد فى الأغنية الأصلية][٣٧] ولكن الكلمة الأخيرة ترد بصيغة المفرد فى الجملة التى تلى الإحالة فى النص المصدر. وعندما سُئل أبناء اللغة الإنجليزية من قراء النص استطاعوا التعرف بسهولة على المصدرين وقالوا إن الإحالتين يعبران "عن الحنين التقليدى إلى الشباب الضائع ببراءته وسذاجته"، وقال البعض ممن لم "يشعروا بحنين جارف إلى السيارة الصغيرة الحقيرة من طراز هيلمان إيمب" إن بالفقرة سخرية وفكاهة مريرة. ولكن هذه النبرات لم يتعرف عليها المشاركون فى اختبار ق ع ١ (باستثناء مشارك أوحد) بل

ولم يستطع النص المستهدف أن ينتفع بالترجمات الموجودة للإحالات حتى يتيح لقراء النص المستهدف التعرف على المادة التى سبق تشكيلها والاستجابة لها. وكان هذا النص يختلف عن النصوص الأخرى التى شملها الاختبار فى أنه خلا من وضع أية خطوط تحت أية ألفاظ بحيث تلفت أنظار المشاركين إليها، بل طُلب من المشاركين أن يضعوا خطًّا تحت أية إحالات يلاحظون وجودها فى الفقرة، وأن يشرحوها (وكانت التعليمات قد أوضحت هذا المفهوم وبينته بالأمثلة). ولم يجد معظمهم شيئًا جديرًا بالتعليق عليه، باستثناء إجابة واحدة كانت تشبه إجابات قراء النص من أبناء اللغة الإنجليزية، إذ ذكرت أن الفقرة تعنى "تشتيت الأحلام، أو أن أيام الزمن الجميل قد مضت". ونقول بعبارة أخرى إن صياغة النص المستهدف لم تفلح فى الإيحاء بظلال المعانى المنشودة لهؤلاء القراء بل كانت خالية من كل معنى مضمر. ولم يستخدم المترجم أيًا من الترجمات الموجودة للشاعر ڤيلون (ڤيون) (وقد نشرت على الأقل ترجمة آلى تينى أو ترجمة ڤيچو ميرى) أو النسخة الفنلندية لأغنية سيجر المشار إليها لتأكيد فكرة افتقاد الماضى. وإذا كانت ترجمات ڤيلون (ڤيون) شبه مجهولة ونادرًا ما يستشهد بها باللغة الفنلندية، فإن أمثال هذه العناصر كان يمكن الانتفاع بها فى إبداع خلق جديد (وانظر ترجمة مقترحة لهذا المثال فى الفصل الرابع). والواقع أن الترجمة بالحد الأدنى من التغيير جعلت قارئًا يتساءل إن كانت التفاصيل الخاصة باستهلاك البنزين المشار إليها آنفًا فى الفقرة صحيحة، ووضع العديد خطًّا تحت مصطلح فنلندى (ورد قبل ذلك فى الفقرة) وشرحوه وهو (*yli hilseen*) الذى يعتبر ترجمة لتعبير "يضايقه ويغيظه" فى النص الأصلى. وما يقرب من ٥٠٪ من المشاركين لم يلحظوا أى شىء خاص على الإطلاق فى الفقرة.

الجدول ١٥ اختبار ق ع ١ لاستجابات القراء للمثال ١٠:

أين السيارات [من طراز] إيمپ من بنات العام الماضى؟

لوحظت الإحالة : الحنين للماضى	١
لوحظت الإحالة: : لا توجد ظلال معنى	١
لوحظت أقسامَ أخرى أو قسم واحد	١١
لا إجابة	١٠
المجموع	٢٣

وإذن فيبدو أن قراء النص المستهدف لم يتعرفوا على ظلال المعانى وألوان السخرية الدقيقة وأنهم (باستثناء قارئ واحد) قرءوا النص على مستوى المعانى الظاهرة باعتباره تساؤلًا عن المكان الحالى الذى توجد فيه سيارات هيلمان إيمپ القديمة.

الاستجابات للاستراتيجيات الأخرى

تتضمن جميع الأمثلة الباقية إحالات يمكن اعتبارها، قياسًا على الأمثلة السابقة، غير مألوفة. وتدل الاستجابات على أن الترجمات المختارة قد زادت من فرص قراء النص المستهدف فى فهم الفقرات الإحالية. وعلى نحو ما سبق إيضاحه، لم تُجمع البيانات التجريبية فى هذه الدراسة للسماح بإجراء مقارنة بين الاستجابات لشتى الاستراتيـجيات بل للتدليل على أن الإحالات غير المألوفة قد تصبح على الأرجح عقبات ثقافية إن ترجمت ترجمة حرفية، ولهذا السبب لم تتضمن الاستبيانات إلا نماذج قليلة من الاستراتيـجيات الأخرى، ولكن الاستجابات لهذه النماذج تبين أن القراء قد أدركوا جانبًا كبيرًا من معنى هذه الاستراتيـجيات.

وفى المثال الأول 'للتدخل' البارز (حيث تدخل المترجم بوضوح وقام بدور الوسيط الثقافى) نجد أن اسمًا غير مألوف قد استعيض عنه باسم مألوف.

المثال ١١ ريبيكا من مزرعة سنيبروك

إنك تحتاج يا سيد تكنور إلى شخص يتمتع ببطاقة المشاكسة التى تتيح له أن يتعرض لنيران شخص آخر، وأن يكون لديه من شدة البأس ما يمكنه من النجاة فى النزال. وتحتاج إلى أن يبدو مثل وينى ذا پوه، ويتصرف مثل ريبيكا من مزرعة سنيبروك. ولست واثقًا حتى من حصول ريبيكا على رخصة لحمل السلاح.

(پاركر ١٩٨٧ أ : ١١ ، والترجمة الفنلندية ١٩٨٨ ص ١٤-١٥)

وقد أبقى المترجم اسم وينى ذا پوه دون تغيير ولكنه استعاض عن اسم ريبيكا من مزرعة سنيبروك باسم پوليانا ، فإما أنه لم يكن يعرف الرواية التى كتبتها كيت دجلاس ويجين للصغار قبل سن المراهقة بعنوان ريبيكا من مزرعة سنيبروك، أو أنه افترض أن قراءه لا يعرفونها، ومن ثم اختار الاستعاضة عن ذلك الاسم باسم فتاة خيالية أخرى تتسم بالتفاؤل الساذج. والواقع أن المشاركين فى اختبار كوڤولا (انظر الفصل الرابع) أثبتوا أن اسم پوليانا مشهور إلى حد معقول، وعلى الرغم من أن ظلال المعانى الدقيقة للاسم لم تكن واضحة دائمًا لهم، فقد أقر نحو نصف المشاركين أنه اسم فتاة صغيرة فى رواية ما أو فيلم ما.وكان التوازى مع 'وينى ذا پو' عاملًا مساعدًا فى هذا السياق. ومرمى الفقرة فى النص المصدر (النص المصدر: النص ميم الملحق ٦) أن الحارس الشخصى ينبغى أن يكون شديد المراس بدنيًا (على عكس وينى

ذا پـوه) وعلى استعداد دائم للتصدى لأسوأ الاحتمالات (على عكس ريبيكا وپـوليانا) حتى ينجح فى حماية عملائه. ولما كانت المحادثة الواردة فى المقتطف جزءًا من سلسلة من المشاهد التى تصور التضارب بين نظرة راشيل للدنيا (التى يمثلها تكنور هنا) وبين نظرة سـپـنسر للدنيا، فلابد أن تكون محادثة مفهومة وإلا عجز قارئ النص المستهدف عن إدراك ذلك التضارب. وقد طلب من المشاركين فى اختبار ق ع ٢ أن يجيبوا عما يلى: 'كيف تفهم المطلوب الذى وُضع تحته خط؟ ما الذى يتظاهر المتحدث بأنه الصفة اللازمة للحارس الشخصى وكيف عليه أن يتصرف؟ ولم أدرج هنا إلا أقسام الإجابات التى تبين ردود الأفعال لاسم پـوليانا (أى معظم الإجابات عن 'كيف عليه أن يتصرف؟') إذ إن اسم وينى ذا پـوه ثبت اشتراكه كاملًا فى الثقافتين. (انظر الجدول ١٦).

الجدول ١٦ اختبار ق ع ٢ لاستجابات القراء للمثال ١١:

ريبيكا / پـوليانا	
لطيفة، حسنة السلوك، لا تخطئ	١٤
نشيطة، واثقة من نفسها	٧
مرحة، إيجابية، ذات حيوية، بريئة	٥
مطيعة، مثل الدمية	٤
إجابات أخرى	١٤
لا إجابة أو 'لا أعرف'	١٣
المجموع	٥٧

لم يُسأل القراءُ إن كانوا استطاعوا معرفة المصدر، وهكذا لم يذكر إلا القليل منهم كتب "البنات التى قرأتها من ٤٥ سنة" أو فيلم ديزنى. وكان من الواضح أن بعض القراء يعرفون الاسمين وإن لم يقدموا أية معلومات عن المصادر: "لا تستطيع أن تكون حارسًا شخصيًا، تمارس الحراسة والقتل، إذ كنت ترى الخير فى الجميع، وكان مستوى ذكائك ٣٠. اصفح عنى يا پـوه، واصفحى عنى يا پـوليانا". كما أضاف قارئ آخر إن الكاتب أ. أ. ميلن كان من الكتاب الذين يحبهم المؤلف تشاندلر، وأن الكاتب پـاركر يحاكى تشاندلر. وقدم بعض القراء تحليلات عميقة لما يطلبه تكنور قائلا "إن الإحالات إلى الشخصيات الخيالية فى أدب الأطفال تؤكد استحالة عمل الحارس الشخصى. إذ يظن سپـنسرأن واجبات الحارس الشخصى لا تتفق مع النظرة الأيديولوچـية إلى العالم عند إحدى الكاتبات النسويات. فعلى الحارس الشخصى أن يكون مفكرًا وبسيطًا = وينى ذا پـوه، وأن يتصرف بأسلوب تقليدى لطيف حاسم = پـوليانا، ولكن عليه أن يكون مستعدًا، إذ اقتضى الأمر، للقتل". وأضاف أحدهم قائلاً "النص طريف". وكانت الإجابات الأخرى تعتمد على حدس القراء الذين لم يتعرفوا على الاسم: "عنيف فى أداء عمله"، "شديد البأس ومباشر". ولا شك أن أمثال هؤلاء القراء تصوروا (وقالوا فى بعض الأحيان أنهم تصوروا) أن المؤلف قصد إلى إقامة التضاد بين 'پـوه' و'پـوليانا'.

كان الاسم غير مألوف لنصف المشاركين، الذين رفض بعضهم التخمين، وقال البعض الآخر إن الاسم يوحى بأن على الحارس الشخصى أن يكون 'فضوليا'، أو 'شديد البأس'، أو 'سيدًا مهذبًا ذكيًا'، أو "مثل دمية باربى المرحة" أو "عجوزًا تثير المشاكل" وهلم جرًا. وعلينا أن نذكر عند تقييم الاستراتيـچـية أن اسم ريبيكا كان على الأرجح غريبًا لمعظم القراء.

وفى المثال التالى (النص المصدر: النص نون، الملحق ٦) استعاض المترجم عن اسم علم غير مألوف[٣٨] باسم شائع. ويبدو أن المترجم قد أدرك أن اسم العلم لن يعنى شيئًا لمعظم القراء فاستبدل به جملة لا تمثل وصفًا دقيقًا للسيدة كارى نيشن نفسها ولكنها يمكن أن تتيح للقارئ فهم المعنى المضمر.

المثال ١٢ لم تكن تبدو مثل كارى نيشن

> قابلت راشيل والاس ذات يوم مشمس من أيام أكتوبر... **لم تكن تبدو لى مثل كارى نيشن**، بل بدت امرأة لطيفة فى نحو عمرى تقريبًا، وتلبس رداءً من طراز ديان فون فورستنبرج، وعلى شفتيها بعض الروج، وكان شعرها طويلًا أسود ونظيفًا. (پاركر ١٩٨٧ أ ص ١٢).

وعندما صدرت الترجمة الفنلندية فى العام التالى (ص ١٧) كانت قد استبدلت بالعبارة الإحالية [المطبوعة بالبنط لأسود] عبارة "**لم تكن تبدو مثل مناضلة فى سبيل حق الانتخاب للمرأة فى العشرينيات**". فالمقصود بالإحالة فى النص المصدر أن ينقل دهشة سپنسر عند مقابلته للكاتبة النسوية، إذ كانت صورة كارى نيشن فى المخيلة الشعبية للثقافة المصدر صورة امرأة ضخمة، تتزعم حركة الامتناع عن شرب المسكرات حاملة سيفها، وترتدى ملابس تقتصر على اللونين الأبيض والأسود فقط (دائرة المعارف البريطانية، ٨ ص ٢٠٧). وأما راشيل فاتضح أنها امرأة تسر الناظرين، حسنة الهندام، نظيفة وتضع بعض الماكياج المتحفظ. أو، بعبارة أخرى، لم تكن تبدو مناضلة أو قبيحة أو مخيفة. وقد أدرك جميع المشاركين بعض هذه الجوانب على الأقل. وطُلب من المشاركين أن يصفوا الصورة التى لم تبد عليها راشيل دالاس، أى المعنى الذى فهموه من عبارة "مناضلة فى سبيل حق الانتخاب للمرأة فى العشرينيات".

وكانت تعليقات المشاركين تبدى عدم استحسانهم لملبس المناضلة فى سبيل حق الانتخاب للمرأة فى العشرينيات، ولشعرها، وسلوكها وتعبيرات وجهها (ولا شك أن هذا الانطباع قد دعمه السياق المباشر، وإن كان أحد التعليقات قد ركز على ذكر الماكياج فى الفقرة)[٣٩]. والجدير بالذكر أن كل مشارك قدم تعليقًا من لون ما، أى إن عبارة 'لا أعرف' لم ترد فى أى إجابة، ولم يترك أحدٌ السؤال دون إجابة. (انظر الجدول ١٧).

وأوضح بعض المشاركين (رجالًا ونساءً) أنهم لا يشاركون فى هذا النمط "نمط المرأة المسترجلة القوية التى لا تستخدم الملابس ولا المفاتن لتأكيد أنوثتها. فالرجل يرى هذا النمط بلا شك مخيفًا وغير جذاب" (التأكيد فى الأصل). وقال بعضهم (بعد إيراد الوصف) "بعبارة أخرى، لم تكن تبدو داعية نسوية بالمعنى السلبى للكلمة".

وقال أحد القراء إنه لاحظ وجود تناقض "فالمناضلة فى سبيل حق الانتخاب للمرأة امرأة مسترجلة شديدة البأس (وربما كان ذلك يرجع إلى بداية القرن العشرين، لا إلى العشرينيات، وهو ما يجعلنا نتشكك فى صدق معلومات سپنسر" وهكذا فإن زلة قلم المترجم، إن كانت فعلًا زلة[٤٠]، جعلت هذا القارئ يفسرها باعتبارها جزءًا من رسم شخصية بطل الرواية (بحيث يصبح تأثيرها، على الأرجح مضادًا لمقصد المؤلف وهو أستاذ اللغة الإنجليزية. وتصف كلمات الغلاف الخلفى للطبعة الشعبية للرواية سپنسر بأنه يتمتع بدرجة "غير متوقعة من الثقافة".

الجدول ١٧ اختبار ق ع ٢ أ لاستجابات القراء للمثال ١٢:

كارى نيشن / مناضلة فى سبيل حق الانتخاب للمرأة فى العشرينيات

الملبس	١١
الشعر	٧
السلوك	٦
سوء الهندام	٤
تعبير الوجه	٤
الصوت	٢
استجابات أخرى	٦
لا إجابة أو 'لا أعرف'	صفر
المجموع(أ)	٤٠

(أ) العدد الكلى للاستجابات المبينة يتجاوز عدد المشاركين (العدد = ٢٢) إذ إن معظم الإجابات كانت تتضمن أكثر من عنصر واحد، مثل "شعر قصير، سوء الهندام، الصوت العالى".

وفى المثال التالى، يتضمن النص المصدر (النص سين، الملحق ٦) سطرين من الشعر المقفى القائم على الاستعارة. وهكذا قرر المترجم ألا يستخدم ترجمة تقوم على الحد الأدنى من التغيير، أو على تقديم القافية، إذ ليس من شأن هذا أو ذاك أن يشير إلى وجود إحالة باللغة الفنلندية (وإن كانت القافية تدل القارئ بلا شك على أن الإحالة شعرية) بل فضل الإبقاء على الاستعارة الشعرية ولكن بعد ضغطها، وحذف القافية. وهكذا بدت الإحالة فى صورة حكمة شعبية.

المثال ١٣ : لم يكونوا يعرفون غير تعقيد الشباك الرامية إلى الخداع

كان رجال الشرطة الثلاثة الذين يتولون التحقيق فى القضية لا يعرفون إلا أقل القليل عن المعاملات التجارية التى تتضمن أرقامًا فلكية. ولم يكونوا يعرفون غير تعقيد الشباك عندما نحيكها لغيرها / إذا شرعنا أولًا نمارس الطريف من خداعنا. (ماكبين ١٩٨٤ ص ١٧٥)

وأما العبارتان الأخيرتان فقد ظهرتا على النحو التالى فى الترجمة الفنلندية (١٩٨١ ص ١٩٨) "لم يكونوا يعرفون غير تعقيد الشباك الرامية إلى الخداع".

ولم يجد المشاركون صعوبة، بصفة عامة، فى إيضاح المقصود وحسب (وإن لم يتحدث أحد عن وقوع المخادعين فى الشباك التى نسجوها بأيديهم). ولم يبد أحد دهشته من الصياغة، أى لم يبدوا دلائل الضيق التى صاحبت ردود أفعالهم إزاء بعض العقبات الثقافية. ولم يكن من المدهش أيضًا أن يحاول أحد أن يشير إلى مصدر [الإحالة]. (انظر الجدول ١٨).

الجدول ١٨ اختبار ق ع ٢ أ لاستجابات القراء للنموذج ١٣ : الشباك المعقدة:

جرائم معقدة، يصعب حلها	١٣
يرتابون فى الأمر (نشاط غير مشروع)	٤
إجابات أخرى	٣
لا إجابة	٢
المجموع	٢٢

وتحدثت اثنتان من 'الإجابات الأخرى' أيضًا عن الاحتيال أو الجريمة بصفة عامة.

وهاك مثالًا آخر يتضمن استعارة إحالية حولها المترجم إلى استعارة أخرى من مجال الحياة نفسه فى النص المستهدف. فالإحالة فى النص المصدر (النص المصدر: النص عين، الملحق ٦) تشير إلى عبارة تقول يوجد ذهب فى تلك الأرجاء ويكثر ترديدها فى كثير من أفلام الغرب الأمريكى (وعادة فى صورة يوجد ذهب فى تلك التلال) وتعنى أنه "توجد فرص فى المكان الذى أشير إليه" (ريس ١٩٩١ ص ٣١٥) ولكن الترجمة الفنلندية لم تأخذ بالحد الأدنى من التغيير، بل أتت باستعارة أخرى حتى تتحاشى احتمال حيرة القارئ عند قراءة ترجمة 'الأرجاء' (أو 'الربوع' أو مرادف آخر) ولكنها توحى أيضًا بالسباق على مناجم الذهب المكتشفة ومن ثم فرصة اكتساب الثروة بسرعة:

المثال ١٤ يوجد ذهب فى تلكِ الأرجاء

"... من الذى تعمل عنده؟ الشاب الصغير نفسه؟"

"لا! أنتمى إلى الجانب الآخر من الأسرة. فأنا أرعى مصالح صديقة الشاب".

"حقًّا؟ يا لها من زبونة" وبدا عليه الحسد بوضوح. "يوجد ذهب فى تلك الأرجاء. يعنى! أتمنى لك حظًّا حسنًا..." (أولينجهام ١٩٨٦ ص ٧٦)

وتستعيض الترجمة الفنلندية (١٩٩٠ ص ٨٢) بعبارة "**منجم ذهب حقيقى!**" عن العبارة الإحالية المطبوعة بالبنط الأسود.

وقد فهم معظم المشاركين أن استعارة البحث عن الذهب تعنى أن الصديقة أو أن أسرتها كانت غنية. وأضاف عدد آخر منهم أنها قد تكون ساذجة أيضًا، ومن ثم

فقد تنخدع فتسدد راضية المبالغ 'المتضخمة' فى فواتير ذلك الرجل. وقال اثنان من المشاركين إنهما يشتبهان فى وجود رنة سخرية: فهل يمكن أن تكون الفتاة فقيرة فعلًا فى الواقع؟ (انظر الجدول ١٩).

الجدول ١٩ اختبار ق ع ٢ لاستجابات القراء للمثال ١٤:

ذهب فى تلك الأرجاء/ منجم ذهب حقيقى

غنية	٣٢
غنية وساذجة	١٦
ساذجة	١
سخرية: فقيرة فى الواقع	٢
لا إجابة	٦
المجموع	٥٧

وفى المثال الأخير فى هذا القسم (الذى قدم للمرة الأولى فى الفصل الرابع) نجد تعديلًا أكبر، إذ إن كلمات أحد متصوفة العصور الوسطى، وهو القديس جـوليان من نوريتش – الذى لا بد أن يعتبر مجهولًا تمامًا للقراء الفنلنديين – قد استعيض عنها بإحالة معدلة ترجع أصداء صلاة الرب. والتعديل ناجح لأن جميع القراء استطاعوا الإشارة إلى مصدر من المصادر أو شرحوا معنى الإحالة، (أو جمعوا بين هذا وذاك).

المثال ١٥ سيكون كل شىء على ما يرام، ويكون كل شىء على ما يرام، وستكون شتى الأمور على ما يرام

أغمضت عينيها وقالت "سيكون كل شىء على ما يرام" مستشهدة بمقولة قرأتها وإن لم تكن واثقة تمامًا من مصدرها . وأضافت "سيكون كل شىء

على ما يرام، وستكون شتى الأمور على ما يرام"، ولم يقدر كليفورد على إهانتها بالسؤال عن مصدر ذلك المقتطف. (ويلدون ١٩٨٨ ص ٧٢)

والترجمة الفنلندية التى صدرت فى العام التالى (ص ١٠٣) تستعيض عن العبارة المكررة بعبارة أخرى هى "وكل شىء على ما يرام... فى السماء كما هو على الأرض". وأما المشهد الذى يقع فيه النص المصدر فى الرواية، فيصور هيلين بعد أن وضعت للتو ابنتها وابنة كليفورد. كانت قد اعتزمت الإجهاض ولكن كليفورد منعها. وكلمات هيلين تعبر عن مشاعر الأبوين، إذ صفح عنها كليفورد والطفلة تعده بالسعادة فى المستقبل. والمقتطف الأطول الذى استخدم فى الاستبيان (النص المصدر: النص فاء، الملحق ٦) يتضمن كلمات ذات شحنة عاطفية (تتفق مع الألم والسرور؛ الدافع إلى الحماية؛ الوهج الدافئ الباعث على الطمأنينة؛ إدراك المزية؛ الحب الذى لا تشوبه شائبة؛ توهجت أحاسيس هيلين عندما غفر لها). والترجمة الحرفية لكلمات القديس چوليان لا تسمح للقارئ الفنلندى بالتعرف على كونها إحالة، إضافة إلى ركاكتها التى لا تحتمل (بسبب التكرار واستخدام صيغ الأفعال فى المستقبل، وهى نادرة باللغة الفنلندية) بحيث يؤدى استخدامها إلى تعكير صفو النبرات العاطفية العالية للمشهد.

وقد أدرك معظم القراء الفنلنديين أن الكلمات التى اختارها المترجم كانت ذات طابع دينى. وطلب منهم أن يجيبوا على السؤالين التاليين: "ما الذى تعنيه هيلين؟ هل يحيل قولها القارئ إلى أى شىء؟" (انظر الجدول ٢٠)

الجدول ٢٠ اختبار ق ع ٢ لاستجابات القراء للمثال ١٥: سيكون كل شيء على ما يرام

السلام، السعادة، الغفران	٣٦
ذكر المصدر فقط	١٦
إجابات أخرى	٣
لا إجابة	٢
المجموع	٥٧

ولكن القراء لم يكونوا واثقين من المصدر على وجه الدقة[٤١]، فأشاروا إلى صلاة الرب (العدد = ١٩) وميلاد المسيح (العدد = ٣) وسفر الرؤيا (العدد = ١) أو إلى الكتاب المقدس وحسب (العدد = ٨). ورأى بعضهم مزجًا بين مصدر دينى وآخر علمانى (إما المثل الذى يقول 'العبرة بالخواتيم' أو نداء الحارس الليلى فى العصور الوسطى [بأن كل شىء على ما يرام] بعد امتزاج هذا أو ذاك بصلاة الرب أو بمصدر غير محدد 'فى الكتاب المقدس'). وقال أحدهم إن هذا قد يكون إحالة شيكسبيرية. ولم يذكر عشرة مشاركين أى مصدر على الإطلاق ولكن اثنين منهم شرحا كلمات هيلين.

وكانت الشروح تتفاوت ما بين كلمات التعبير عن السعادة، إما إلى الأبد أو على الأقل فى الوقت الحاضر، وبين الشروح التحليلية التى تتضمن الوعى بالخلافات السابقة والحاجة إلى المصالحة، واحتمال عدم استمرار البهجة الحالية.

وكتبت طالبة، من بين الطلاب المكلفين بجمع البيانات، تقول إنها تعتقد أن الملاحظة الواردة فى المقتطف والخاصة بالسؤال عن مصدر المقتطف ملاحظة لا دافع لها باللغة الفنلندية لأن المصدر مألوف إلى حد بعيد. ولكن النتائج تبين وجود درجة

من القلق بين قراء النص المستهدف حول المصدر على وجه الدقة، ومن ثم فلم تكن الملاحظة 'في غير محلها'. (والواقع أن الدافع عليها أكبر في النص المصدر، فإذا كانت كلمات القديس چوليان مدرجة في المراجع وتسهل معرفة طبيعتها الدينية فإن اثنين من زملائي الثلاثة وكلهم من أبناء اللغة الإنجليزية الذين قدمت إليهم هذا المثال لم يستطيعا تحديد المصدر)[٤٢].

والاستكشاف الحالي لاستجابات القراء إلى الإحالات في الترجمة يؤكد ما يفترض من أن الترجمات الحرفية للإحالات غير المألوفة تمثل مشاكل فهم لقراء النصوص المستهدفة، أي إنها، بتعبير آخر، عقبات ثقافية. والقول بهذا لا يعني الإقلال من شأن قراء النصوص المستهدفة، فلقد برزت الأدلة على كفاءة القراءة في ردود الأفعال على الإحالات الواردة في الاختبار وكذلك في التعرف المشترك على الصيغة المعدلة لعبارة أكون أم لا أكون في النص الفنلندي المستخدم بصفة اختبار (الملحق ٣). وعلينا ألا ننسى أيضًا أن عددًا كبيرًا من المشاركين كانوا، إلى حد ما، ثنائيي اللغة، فلقد درجوا على قراءة نصوص بلغات أجنبية، ومن بينها الإنجليزية. ومع ذلك، فيبدو أننا نغالي في طموحاتنا إذا توقعنا توافر مستوى الثنائية الثقافية اللازمة للتعرف على وجود إحالات إلى الثقافة المصدر في نص مستهدف من خلال لثام اللغة المستهدفة، إن صح هذا التعبير، في حالة الترجمة الحرفية، وكذلك استشفاف معاني تلك الإحالات. فإذا كان القراء يتمتعون بهذه الدرجة من الثنائية الثقافية فسوف يفضلون، على الأرجح، قراءة الكتب الأجنبية غير المترجمة. وتفيد الاستجابات للأمثلة من ١١-١٥ أن الوساطة الثقافية من خلال استراتيچيات تطبق قدرًا أكبر من التدخل تتيح فرصة أفضل لتمكين قراء النص المستهدف من إدراك مرمى الفقرة الإحالية.

ومن الصعب تقديم نتائجَ كَمِّيَّةٍ دقيقةٍ، لأن الأسئلة كانت مفتوحة ولا تقوم على تعدد الاختيارات، الأمر الذى يزيد من صعوبة تصنيفها فى فئات محددة. ومع ذلك، فقد حاولت فى الختام اختزال البيانات السابقة فى أرقام مبسطة. والمجاميع الكلية فى الجدول ٢١ تقتصر على إجابة واحدة لكل مشارك، على العكس من الجداول الأولى التى كان المجموع الكلى فى بعضها يتجاوز عدد المشاركين، بسبب رصد الإجابات البديلة أو الإضافية بصورة منفصلة (انظر الحواشى المرفقة بالأمثلة الفردية). ويتفاوت عدد المشاركين فى كل سؤال على حدة[٤٣]. وتعنى عبارة "استجابة مثل استجابة ابن اللغة" أن الاستجابة تشبه الإجابات التى قدمها أبناء اللغة الإنجليزية الأكفاء، على نحو ما اتضح فى ردودهم المكتوبة والمعلومات الخاصة بالمصادر وظلال المعانى فى المراجع ومن ثم فهو بالضرورة مفهوم نسبى، انظر المناقشة السابقة فى هذا الفصل (انظر الجدول ٢١)

الجدول ٢١ اختبار ق ع لاستجابات القراء للإحالات بالترجمة الحرفية

المثال ١ (الأرنب الأبيض)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة	٣
غيرها	١٦
لا إجابة	٤
المجموع	٢٣
المثال ٢ (فيل البحر والنجار)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= لوحظت الصلة بالبحر)	٥
غيرها	١٧
لا إجابة	١٣
المجموع	٣٥

المثال ٣ (رداء أزرق فاقع يغطى الجسم كله)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= ذكر سوپرمان)	٤٠
غيرها	١٦
لا إجابة	١
المجموع	٥٧

المثال ٤ (غصن زيتون)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة	٥٣
غيرها	٢
لا إجابة	٢
المجموع	٥٧

تابع الجدول ٢١ اختبار ق ع لاستجابات القراء للإحالات بالترجمة الحرفية

المثال ٥ (بجسدى أعبدك)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= الدين)	٤
غيرها	١٥
لا إجابة	٤
المجموع	٢٣

المثال ٦ (يقطين عند منتصف الليل)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= سندريلا)	١٥
غيرها	١٩
لا إجابة	١
المجموع	٣٥

المثال ٧ (تعمل المرأة من مشرق الشمس إلى مغربها)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= عكس الأدوار)	١
غيرها	٢١
لا إجابة	١
المجموع	٢٣

المثال ٨ (أمها، سمسارة العقارات القوطية الغربية)	
لوحظت الصلة بين القوطية الغربية وبين البربرية	١٣
لم تلاحظ الصلة المذكورة	٥٦
لا إجابة	١١
المجموع	٨٠

المثال ٩ (ركن ما فى حقل إنجليزى)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= ساخرة ، مستهزئة)	٤
غيرها	١٣
لا إجابة	٦
المجموع	٢٣

تابع الجدول ٢١ اختبار ق ع لاستجابات القراء للإحالات بالترجمة الحرفية

المثال ١٠ (أين سيارات 'إيمب' من بنات العام الماضى)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= الحنين إلى الماضى)	١
غيرها	١٢
لا إجابة	١٠
المجموع	٢٣

ويبين تحليل هذه الأرقام أساسًا إمكان تصنيف الأمثلة فى فئتين، الأولى فئة العقبات الثقافية، وهى الحالات التى لم يستجب فيها إلا عدد قليل من القراء الاستجابة المناسبة التى يقتضيها تحليل المقتطف من النص المصدر استنادًا إلى المعرفة بالخلفية الثقافية للمصدر. وتضم هذه الفئة الأمثلة التى يقل فيها ورود الاستجابات الشبيهة باستجابات أبناء لغة المصدر (الأمثلة ١، ٢، ٧، ٩، ١٠) وعدد كبير من عدم الإجابة. وأما الفئة الثانية فهى فئة الأمثلة المشتركة بين الثقافات، وهى التى نقلت معانيها بوضوح، ولم يجد معظم القراء صعوبة فى فهمها (المثالان ٣ و ٤). (وعلى نحو ما يشار إليه فى الحاشية ٢٥، ربما يكون بعض القراء الذين لم يذكروا اسم سوپرمان على وجه التحديد قد اعتبروا ذلك أمرًا مسلمًا به؛ فإن صح هذا، فإن الإجابات التى تتضمن استجابات شبيهة باستجابات أبناء اللغة سيزيد عددها فى المثال ٣). ولدينا ثلاثة أمثلة أخرى (وهى الأمثلة ٥ و ٦ و ٨) تعتبر إلى حد ما غير قاطعة (باعتبارها فئة ثالثة). وكان عدد كبير من الإجابات على المثال ٥، وهى الموسومة فى الجدول بكلمة "غيرها" [أى إجابات أخرى] لأنها لم تذكر الأسباب الدينية على وجه التحديد، قد أشارت رغم ذلك إلى الاحترام والالتزام وبذلك أفصحت عن إدراكها لجانب كبير من جوانب المسألة. وفى المثال ٦ كان المعنى العام للإحالة (عدم توافر سيارات الأجرة) واضحًا حتى للذين عجزوا عن إدراك مرمى الإشارة إلى اليقطين. وأما فى المثال ٨، فلم تشر إلا قلة من أبناء اللغة إشارة سافرة إلى الصلة بين وصف امرأة بالبربرية ووصف أخرى بالقوطية الغربية، ومن ثم فقد تقتضى الدقة أن نقول إن الاستجابة الشبيهة باستجابة أبناء اللغة لم تتضمن الإشارة إلى هذه الصلة. ولكن الجدير بالذكر أن عدد الذين لم يقدموا أية إجابات كان كبيرًا فى المثال ٨ ، ومن شأن هذا أن يعنى حيرة القراء.

وفيما يلى الجدول ٢٢ الذى يتضمن اختزال الاستجابات فى الأمثلة ١١-١٥ إلى أرقام مبسطة.

الجدول ٢٢ اختبار ق ع لاستجابات القراء للترجمات التى تدخل المترجم فيها

المثال ١١ (ريبيكا / پـوليانا)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= صفات إيجابية)	٢٦
غيرها	١٨
لا إجابة	١٣
المجموع	٥٧
المثال ١٢ (كارى نيشن/ مناضلة فى سبيل حق الانتخاب للمرأة فى العشرينيات)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= غير جذابة)	١٦
غيرها	٦
لا إجابة	صفر
المجموع	٢٢
المثال ١٣ (الشباك المعقدة)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= يصعب حلها)	١٣
اشتباه فى وقوع جريمة	٤
غيرها	٣
لا إجابة	٢
المجموع	٢٢
المثال ١٤ (يوجد ذهب فى تلك الأرجاء / منجم ذهب حقيقى)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= غنية و/ أو ساذجة)	٤٩
غيرها	٢
لا إجابة	٦
المجموع	٥٧

تابع الجدول ٢٢ اختبار ق ع لاستجابات القراء للترجمات التى تدخل المترجم فيها

المثال ١٥ (سيكون كل شيء على ما يرام)	
استجابة مثل استجابة ابن اللغة (= السلام إلخ)	٣٦
المصدر فقط	١٦
غيرها	٣
لا إجابة	٢
المجموع	٥٧

يبين تحليل الأرقام الخاصة بالأمثلة ١١-١٥ توزيعًا لا يدل على وجود عقبات ثقافية، فالغالبية الواضحة للقراء تستجيب استجابات شبيهة باستجابات أبناء اللغة، وعدد من لم يجيبوا قليل. والواقع أن عدد الأمثلة أقل من أن يسمح بالتعميم، ولكننا نستطيع أن نقول، على الأقل، استنادًا إلى هذه الأمثلة، إن الإحالات قد أدت مهمتها بنجاح عند المشاركين، إذ لم يكن إدراك معناها يمثل صعوبة بالغة لهم.

وأما الفصل التالى الذى يقدم بعض البيانات التجريبية الخاصة بدارسى اللغة الإنجليزية فى الجامعة فربما استطاع أن يبين مدى سهولة اكتساب دارسى لغة أجنبية للدرجة اللازمة من الثنائية الثقافية المطلوبة للمترجمين.

الحواشى:

١- أجريت دراسات تجريبية للقراءة بالنسبة للقراء الحقيقيين فى سياق الدراسات الأدبية، وكانت تتركز على ردود الأفعال لنصوص معينة مثل الشعر (ريتشاردز ١٩٢٩). وأما الدراسات ذات التوجه السوسيولوچى فكانت تنشد بيانات خاصة بالقدرة على القراء والكتابة أو انعدامها فى شريحة اجتماعية معينة، مثل من انتهوا من مرحلة المدرسة (انظر هيرش ١٩٨٨، وپاتيسون ١٩٨٢) أو مثل تباين استجابات القراء بين المجموعات التى تنتمى لقومية واحدة، أو ثقافة واحدة، أو الرجال أو النساء فقط، أو شريحة عمرية واحدة (انظر اسكولا ١٩٩٠ ص ١٧٠-١٧١). ولابد من النظر فى الاختلافات الثقافية بمعناها الواسع إذا افترضنا أن التوجه المعرفى للقراء من غير أبناء اللغة سوف يؤثر فى استجاباتهم للنصوص الأدبية بلغة أخرى، تأثيرًا يتجاوز مجرد الصعوبات اللغوية أو حقائق الواقع غير المألوفة (واطس ١٩٩١ ص ٢٨).

٢- صدرت أول صحيفة باللغة الفنلندية عام ١٧٧٦، ولكنها توقفت فى العام نفسه، ولم تخلفها أية صحف حتى عقد العشرينيات من القرن التاسع عشر.

٣- قال زائر لفنلندا منذ قرن كامل إن ١٢ مسرحية شيكسبيرية تُرجمت وقدمت على المسرح باللغة الفنلندية حتى عام ١٨٩٦ (تويدى ١٩٨٩ ص ١٣٨).

٤- فى عام ١٩٩٤ كان عدد سكان فنلندا ٥٠٩٨٨٠٠ نسمة، فإذا حذفنا من تقل أعمارهم عن سبع سنوات، كان عدد من فى سن المدرسة والبالغين ٤٦٤٤٤٠٠ فرد. وكان من بين هؤلاء ٢٤٨٨٠٠٠، أى ٤٩.٢٪ يستعيرون الكتب من المكتبات العامة، فاستعاروا ما بلغ مجموعه ١٠٢٠١٠٠٠٠ كتاب، أى بمتوسط

يبلغ ٤١ كتابًا لكل مستعير فى تلك السنة (الكتاب السنوى للإحصاء فى فنلندا ١٩٩٥ ص ٤٧٥). وكان مجموع التوزيع اليومى للصحف التى تصدر فى ٤-٧ أيام فى الأسبوع يبلغ ٢٫٤ مليون أو ٤٧٣ نسخة لكل ألف من السكان فى عام ١٩٩٤ (المرجع نفسه ص ٤٧٣). والرقم لا يتضمن الصحف التى يقل توزيعها عن ٨٠٠٠.

٥- المجموعة الوحيدة فى فنلندا التى تقرأ كتبًا أجنبية أكثر من الكتب الفنلندية تضم القراء الذين تقل أعمارهم عن ٣٠ سنة (اسكولا ١٩٨٧).

٦- لا أقصد التقليل من شأن هذه الاختيارات، ولكنى أريد أن أبين وحسب أنها من المحتمل أن تؤثر فى مواقف القراء من القراءة واستجاباتهم للنصوص فيما بعد.

٧- سبعة محاضرين يدرسون فى الجامعات الفنلندية.

٨- 'الحد الكافى' المذكور لا يعتمد على مقاييس كمية، ولكنه لم ينشأ أى خلاف حقيقى حول معانى النصوص المختارة. (لو اختلفت النصوص المختارة، خصوصًا لو كانت تمثل تحديات أكبر، لزاد اختلاف الآراء دون شك). وإلى جانب ذلك، كما يقول شار (١٩٧٥)، فإنه إذا كانت التداعيات ذاتية، فأوجه التماثل بين النصوص يمكن التحقق منها بالمقارنة، وقد ساعدت المراجع أيضًا فى التحقق من الإحالات الواردة فى اختبارات استجابات القراء.

٩- يمكن فهم العبارة بأنها تعنى "قلب القطار رأسًا على عقب" ولكن كيليتات لا يذكر هذا المعنى الممكن بل يكتفى ببيان غموض الترجمة.

١٠- أى إن القطارات المتجهة من هلسنكى إلى شمال فنلندا تاركة تامپير (وهى مدينة تحيطها المياه كلها تقريبًا) كانت ترجع عادة فى الطريق التى أتت منها قبل

استئناف رحلتها إلى الشمال. وقد يظن المسافر غير الخبير أن القطار عائد إلى هلسنكى.

١١- كان يمكن استخدام نصوص قصيرة كاملة، مثل القصص القصيرة، بدلًا من هذه المقتطفات، للتغلب على الصعوبة الأخيرة. (كانت النصوص المستهدفة المنشورة للمادة المفحوصة يزيد طولها فى المتوسط عن ٢٥٠ صفحة). ومع ذلك فإن القصص القصيرة المعاصرة نادرًا ما تنشر فى ترجمات فنلندية، وهو ما يعنى أن انتخاب نصوص من القصص المترجمة المتاحة لن يقدم على الأرجح التنوع الكافى فى الإحالات وفى استراتيـجـيات الترجمة المستخدمة.

١٢- يمكن للترجمة أن تقدم معنى ما من دون الالتزام بالمعنى الوارد فى النص المصدر، وتعتبر هذه أحيانًا من استراتيـجـيات الترجمة المشروعة (فى حالة الفكاهات والتلاعب بالألفاظ على سبيل المثال).

١٣- استراتيـجـية الحذف تزيل العقبة الثقافية ولكنها قد تزيل فى الوقت نفسه جانبًا كبيرًا أو صغيرًا مما يحاول النص المصدر أن يقدمه. وهكذا يمكن اعتبارها استراتيـجـية فعالة، من وجهة نظر معينة، لكنها نادرًا ما تكون الاستراتيـجـية المثلى.

١٤- لما كانت اللغة الفنلندية لا تنتمى لأسرة اللغات الهندية الأوروبية، فإن من يتعلمها يصادف ما يزيد على مجرد اجتياز الحاجز اللغوى الأولى.

١٥- جميع الأمثلة المقدمة فى هذا الفصل أقصر من المقتطفات التى قدمت إلى المشاركين بسبب ضيق المكان هنا. ولم تدرج النصوص الفنلندية المستهدفة فى هذا الكتاب، ولكن انظر الملحق ٦ للمقتطفات من النصوص المصدر.

١٦- استخدم الآخرون كلمات مثل "يشعر بالتوتر والضيق"، "بالذهول أو الضغط"، "بالانشغال"، "بالقلق والعجلة والاضطراب".

١٧- جميع القراء أجابوا باللغة الفنلندية، وكلها من ترجمتي.

١٨- انظر پوتشيپتشوف (١٩٩١: ٨٩) الذى يقول فى مراجعته لكتاب أوردانج ورافنر (١٩٨٦) إن الأرنب البرى الذى يصفانه بأنه "تجسيد للشهوة الجنسية" يعتبر رمزًا للجبن فى الثقافة الروسية. وتعليق پوتشيپتشوف ينطبق على الثقافة الفنلندية، فالفنلنديون يعتبرون الأرنب، وفق تقاليدهم، حيوانًا جبانًا سرعان ما يصيبه الخوف (انظر الشتيمة الفنلندية (*jänishousu*) ومعناها الحرفى 'سراويل أرنب' أى جبان، وعبارة (*menikö pupu poksyihin*?) ومعناها الحرفى "هل لديك أرنب فى سروالك؟" = هل أنت خائف؟)

١٩- تعتبر الأرانب (*Oryctolagos cuniculus*) بصفة عامة من الحيوانات الأليفة المدللة، وليست من المخلوقات الطليقة فى البرية، كما هو الحال مثلًا فى بريطانيا. وللأرانب البرية نوعان، ولكل منهما اسم علمى يختلف عن الاسم العلمى السابق باللاتينية، ألا وهما: (*Lepus europaeus*) و (*Lepus timidus*) ويستطيع الفنلنديون أن يلمحوهما فى الغابات الفنلندية. وقد يظن غير المتخصص أن الأنواع الثلاثة المذكورة تنتمى إلى جنس واحد.

٢٠- وذكر آخرون أيضًا أن هذه إحالة أدبية مختلفة، وكان من بين من أشاروا إليهم الكاتب چون أپدايك (وأشهر شخصياته تسمى رابيت أنجستروم) وقصة وينى ذا پوه (حيث يسمى أحد الأشخاص رابيت [أرنب]) وكتاب مصور للأطفال لم يذكر عنوانه يدور حول أرنب برى أسود وأرنب أبيض، والرواية التى كتبها ريتشارد آدامز بعنوان غرق السفينة (وجميع شخصياتها من الأرانب).

٢١- فى قصة من خلال المرآة يخرج فيل البحر مع النجار للنزهة مع بعض المحار، ويدعوان المحار لتناول الغداء ثم ينتهى بهما الأمر إلى أكل المحار فى الغداء: "إن كنت مستعدًا الآن أيها المحار العزيز/ نستطيع أن نبدأ الطعام" (كارول ١٩٨١ ص ٢٤١).

٢٢- استخدم هذا المشارك الكلمات (*Mursu ja Nikkari*) (انظر أدناه).

٢٣- لم يقدم المشارك الآخر إلا الحدس قائلا "ترى هل هذه إشارة إلى رواية أليس فى بلاد العجائب؟"

٢٤- وبالإضافة إلى هذا ذكر ثلاثة من المشاركين أيضًا عادة الإنجليز فى إضفاء أسماء غريبة على حاناتهم، باعتبار ذلك تفسيرًا للإحالة، ولكن ما دامت هذه المقترحات ثانوية بالنسبة لإجاباتهم الرئيسية، فإنها لم تدرج فى الجدول.

٢٥- من المحتمل أن يكون بعض المشاركين الذين قدموا تفسيرات سياقية بدلًا من شروح موجزة على غرار "إنه يقارن نفسه بسوپرمان"، قد أدركوا الإشارة إلى سوپرمان فعلًا ولكنهم ظنوا أن هذا بديهى وأن السؤال كان يركز على الغرض من كلمات سپنسر. وضرورة طرح هذا الاحتمال تدل على ضعف فى السؤال المقدم فى الاختبار.

٢٦- ثبت أن هذه الشخصية مألوفة فى فنلندا فى أواخر عام ١٩٩٢ عندما نشرت الصحف الفنلندية أنباء وفاة سوپرمان عند وقوعها فى القصة الكاريكاتورية الأمريكية.

٢٧- قدمت هذه المعلومات إلى المشاركين.

٢٨- ولكن ثبت أن عدم توافر السياق الأشمل قد تسبب فى مشكلة أكبر مما كان متوقعًا، إذ إن اثنين من القراء من أبناء اللغة الأصلية اللذين يتمتعان بخبرة كبيرة كانا قد علقا على هذا المثال، فى وقت سابق، فقالا إنهما وإن كانا يدركان أن الإحالة تشير إلى مراسم الزفاف فإنهما يظنان أن نغمتها ساخرة. وأما فى النص الأصلى فالمشهد يتميز بشحنة عاطفية كبيرة وبالجد الشديد. (وقد يكون مولد مؤلفة هذه الرواية عام ١٩٠٤ ذا صلة بهذه القضية).

٢٩- تبلغ نسبة اللوثريين فى فنلندا ٨٥.٩٪ من عدد السكان، ولا ينتمى ١٢٪ من الفنلنديين إلى أية جماعة دينية.

٣٠- لما كانت هذه المجموعة من المشاركين لم يتح لها إلا وقت محدود، فربما لم يجد الجميع الوقت الكافى للتوصل إلى نتيجة.

٣١- هذه إشارة إلى العلاقات العنصرية.

٣٢- من الأمثلة الأخرى التى حُذفت من المناقشة هنا بسبب عدم الحاجة إليها إشارة إلى أغنية قديمة عنوانها طحان قرية دى للمؤلفة لورى (النص المصدر: النص طاء، الملحق ٦) إذ ثبت أنها مجهولة تمامًا للمشاركين فى اختبار ق ع ١.

٣٣- وتساءل أحدهم أيضًا إن كان تصوير دور الضحية ودور المتواطئ فى رواية معينة مبنية على الأفكار الشائعة عن علم النفس مقصودًا لذاته، فالمعروف أن القوط الغربيين احتلوا روما ونهبوها عام ٤١٠ للميلاد.

٣٤- أشار مشارك فى اختبار ق ع ٢ ب إلى أن شخصية أستريكس الكاريكاتورية فى المسلسل الكاريكاتيرى الذى يحمل اسمه قد يكون مصدرًا للمعرفة بالقوط.

٣٥- كلمة (*hymyillen*) الفنلندية التى تعنى 'المبتسم' توحى بمعان إيجابية فى معظم الأحوال للفنلنديين. والمقتطف المستخدم فى الاختبار لا يتضمن أيًا من الإشارات المتكررة فى النص المصدر إلى مظهر قط تشيشر فى رواية إدوين ولكن إذا حكمنا وفقًا للاستجابات الأخرى لرواية أليس فى بلاد العجائب وجدنا أن قط تشيشر كان على الأرجح مجهولًا لهؤلاء القراء. بيد أن الأسماء المستخدمة فى الإشارة إلى قط تشيشر فى ترجمات سوان وكوناس ومانر ذات إيحاءات سلبية (إذ توحى بالتقطيب والغضب المكبوت) وهكذا فإذا استخدم المترجم هذه الأسماء فى الترجمة المستهدفة فقد يكون قراء النص الكامل على استعداد لسماع أقوال غير ودودة من فم إدوين. وأما تداعيات الكلمة التى اختارها المترجم لترجمة كلمة (*Virnukissa*) (انظر الفصل الرابع، الحاشية رقم ١٩) فهى أرق وألطف إذ تعنى 'القط المبتسم'.

٣٦- ترجمة روزيتى هى الترجمة المقتطفة فى جميع معاجم المقتطفات التى رجعت إليها باستثناء پنجوين الذى يورد ترجمة حرفية لكلمات ڤيلون (ڤيون).

٣٧- تقول الفقرة الأخيرة "أين ذهب جميع الجنود؟ إلى المدافن، كل واحد".

٣٨- فى اختبار كوڤولا (الفصل الرابع) كان اسم كارى نيشن غير مألوف لجميع المشاركين.

٣٩- ربما كان هذا راجعًا إلى الفوارق الثقافية. ففى فنلندا قد يكون وضع المكياج (مساحيق الزينة) غير مرتبط بالمرأة التى استوعبت النظرة التقليدية.

٤٠- يرتبط هذا المصطلح فى بريطانيا بأتباع السيدة پانكهرست، إذ حصلت المرأة على حقوق انتخابية محدودة عام ١٩١٨، وعلى حقوق تصويت مماثلة فى ١٩٢٨

(موسوعة كولمبيا پنجوين المختصرة). ونحن نعرف أن إميلين پانكهرست أسست منظمتها عام ١٩٠٣.

٤١- صلاة الرب باللغة الفنلندية تتضمن الكلمات "فلتكن مشيئتك فى الأرض، كما هى فى السماء" (إنجيل متى ٦/ ١٠).

٤٢- بل إن المؤلفة نفسها لم تتذكر المصدر على الفور (المقابلة الشخصية مع ويلدون ١٩٨٩).

٤٣- الإجابات على اختبار كوڤولا ليست مدرجة فى الجدولين ٢١ و٢٢، ما دمنا لا نستطيع اعتبار طلاب الترجمة وأساتذتها، من الناحية العلمية، من عموم القراء. فإذا أدرجت استجابات اختبار كوڤولا (المتاحة فى المثالين الأول والخامس) فينبغى تصنيفها على الوجه التالى: المثال ١: استجابات مثل استجابات أبناء اللغة ١٩؛ غيرها ٢٦، لا إجابة ٦، المثال ٥: استجابات مثل استجابات أبناء اللغة ٦، غيرها ١٥، لا إجابة ٣٠، المجموع = ٥١.

الفصل السادس

الإحالات فى قاعة الدرس (المترجم المبتدئ يتعثر)

بينت التجربة التى نوقشت فى الفصل الخامس أن الإحالات – خصوصًا إلى مصادر غير مألوفة – لا تعبر الحواجز الثقافية بسهولة، ومن ثم فلا بد للمترجمين من اكتساب المقدرة الثقافية والميتاثقافية الكافية لتلبية احتياجات قرائهم، ومن المفهوم أن يفتقر هؤلاء القراء إلى المقدرة المذكورة. ولكن تُرى هل تُكتسب هذه المقدرة بصورة تلقائية فى إطار المهارات اللغوية التى يتعلمها الطلاب فى المدارس والجامعات؟ فالمعروف أن دارسى أية لغة أجنبية من غير أبنائها يتعرضون – تعريفًا – للجمع بين ثقافتين، فهل يثبت الطلاب إذن، بعد تمكنهم من تعلم الأجنبية نفسها على خير وجه، أنهم يألفون الإحالات الأجنبية التى يقرؤونها باللغة الأجنبية؟ أم إن الازدواجية الثقافية لديهم ناقصة من هذه الزاوية، بحيث يعجزون عن الفهم الكامل لوظيفة الإحالات ومعناها فى أمثال هذه النصوص، بل ربما لم يلاحظوا أن مؤلف النص المصدر يستخدم مادة سبقت صياغتها؟ وطلبًا للحصول على صورة أوضح لما يمكن أن نتوقعه من المترجمين المبتدئين أجريت بعض العمل التجريبى مع دارسى اللغة الإنجليزية الجامعيين فى فنلندا.

البيانات التجريبية عن تعرف الطلاب

على الإحالات فى النصوص المصدر

أعددت عددًا من الأسئلة المترابطة التى أردت الحصول على بيانات عنها. فأما السؤال الأول فهو: ما مدى قدرة الطلاب على ملاحظة وجود الإحالات فى النصوص الإنجليزية، وما العوامل التى ربما ساعدت على إبراز هذه الإحالات؟

ويقول السؤال الثانى: إلى أى مدى يدرك الطلاب ما تنقله الإحالات إلى جانب معناها الحرفى؟ والثالث: ما استراتيجيات الترجمة التى يضع الطلاب خطوطها العريضة، والرابع: هل تتجلى كفاءتهم فى القراءة – التى يفصح عنها فهمهم لمعانى الإحالات – فى ترجماتهم؟ وسوف يناقش هذا القسم السؤال الأول، ويناقش القسم التالى الأسئلة الأخرى.

كان لابد من استخدام مقتطفات من النصوص فى اختبار دارسى اللغة الإنجليزية الحالى، كما كان الحال فى اختبار القارئ العام واختبار كوڤولا اللذين نوقشا فى الفصل الخامس. فقد قُدِّمَتْ للطلاب تسعة مقتطفات باللغة الإنجليزية، يبلغ طول كل منها نحو صفحة تقريبًا وطلب منهم أن يقرؤوها (النصوص من ألف إلى طاء فى الملحق ٧؛ ونظرًا لضيق المساحة لم تدرج هذه المقتطفات فى هذه المناقشة). كان المطلوب منهم أن يقرؤوها بالسرعة التى تناسبهم، وأن يضعوا خطوطًا تحت أية إحالات يلاحظونها، كما وُزِّعَتْ عليهم صفحة تعليمات تتضمن عدة تعريفات للمصطلح (الملحق ٥). وطلب منهم أن يكتبوا اسم المصدر الذى استطاعوا التعرف عليه، بما فى ذلك الحدس أو التذكر غير المؤكد. وبعد ذلك سلموا الأوراق للمعلم الذى يجرى التجربة، وتسلموا نسخًا أخرى من الصفحات نفسها وُضِعَتْ فيها خطوط تحت إحالات معينة (العدد = ١٤). وكان عليهم وفق التعليمات المذكورة أن يشرحوا معنى تلك الإحالات فى السياقات المبينة ويقدموا ترجماتهم لكل عبارة تحتها خط. واستمر الطلاب فى العمل، كل بسرعته الخاصة، مدركين أنهم لم يكونوا ملتزمين بإكمال الاختبار، وقد أنجز جميع الطلاب المهمة الأولى من الاختبار، ولكن أحدًا منهم لم يشرح ويترجم جميع الأجزاء المنصوص عليها (المهمة الثانية)[1]. وطلب أيضًا من الطلاب تقييم الاستراتيجيات البديلة وكتابة كل ما يخطر ببالهم بشأن ترجمة الإحالات. ولم يسمح لهم باستعمال المعاجم أو المراجع أو بسؤال بعضهم

البعض أو المعلم. ولم تكن لغة النصوص تمثل صعوبة خاصة للطلاب، وسمح لهم بالإجابة إما باللغة الإنجليزية أو اللغة الفنلندية[٢].

وأُجرى الاختبار فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة هلسنكى عام ١٩٩١[٣] وكان عدد المشاركين (٣٣) يتكون من ٢٠ طالبًا فى المرحلة الثانية من المقرر الإجبارى للترجمة (من الإنجليزية إلى الفنلندية) الذى يستغرق فصلًا دراسيًا واحدًا، ومن ١٣ طالبًا يدرسون منهجًا مستجدًا لا يدخل فى حساب الساعات المعتمدة ويتناول مشكلات الترجمة المرتبطة بالثقافة والتى لا ترتبط بأية مرحلة دراسية خاصة[٤]. وأجرى للمجموعة الأخيرة اختبار بعد المحاضرة المبدئية، وقبل إجراء أية مناقشة للإحالات. وكان أربعة طلاب من المجموعتين يختلفون عن الباقى بسبب خلفيتهم الأسرية أو زيادة خبرتهم بالترجمة. فكان أحد طلاب المرحلة الثانية قد عاش فى بريطانيا سنوات عديدة، وكان لطالب آخر والد من أبناء اللغة الإنجليزية، كما كان اثنان من طلاب هذه المرحلة من المترجين المحترفين، أحدهما يترجم الأدب والآخر يترجم النثر غير الأدبى. وباستثناء هذا الأخير، كانت درجات الثلاثة الآخرين أعلى الدرجات.

وكانت تقديرات المهمة الأولى أى العثور على الإحالات ومعرفة مصادرها كما يلى:

صفر = لم يوضع تحتها خط (أى لم تلاحظ).

١ = وضع تحتها خط دون ذكر المصدر أو الخطأ فى المصدر.

٢ = إجابة غامضة أو ناقصة (أدبية بدلا من مكبث [النص باء الملحق ٧] أو الكتاب المقدس بدلًا من الابن الضال [النص هاء])[٥]

٣ = التحـديد الكامـل (مكبث مثلا بالنسبة لباء، وروبرت فروست بالنسبة لحاء أ).

الجدول ٢٣ درجات الطلاب الأفراد فى اختبار دارسى اللغة الإنجليزية

الدرجة (مجموع النقاط التى حصل عليها الطلاب	عدد الطلاب الحاصلين على هذه الدرجة
٣٤	١
٣٠	١
٢٧	١
٢٥	١
٢٤	٢
٢٣	٢
٢٢	١
٢٠	٢
١٩	١
١٨	١
١٧	١
١٦	٢
١٥	٢
١٤	٢
١٣	٢
١٢	١
١١	٤
١٠	١
٩	٢
٨	١
٧	١
٥	١
المجموع	٣٣

وإذا نظرنا إلى نتائج المجموعتين معًا (انظر الجدول ٢٣) استطعنا أن نرى أن درجات الطلاب الأفراد بالنسبة للإحالات الـ١٤ التى شملها البحث تتفاوت إلى حد كبير، فكان الحد الأقصى للدرجات ٤٢ وأعلى درجة حصل عليها أحدهم ٣٤ وأقلها ٥.

وحصل على أعلى ثلاث درجات مترجم القصص، والطالب الذى عاش فترة فى إنجلترا، والطالب الذى يُعتبر أحد أبويه من أبناء اللغة الإنجليزية، وكان متوسط الدرجات ١٦٫٥ ، وكان متوسطا المجموعتين شبه متطابقين، ولذلك فلن تميز المناقشة التالية بينهما. وعند حساب الدرجات، حذفت درجات من الطالب الذى وضع خطوطًا تحت كلمات أو عبارات لا أراها إحالية، ولكننا يمكن أن نشير إلى أن أكثر من فعل هذا من الطلاب كانوا من بين من حصلوا على درجات متوسطة أو منخفضة. وأما بعض حالات 'توهم' وجود إحالة حيث لا توجد إحالة (انظر أدناه) فيبدو أنها تشير إلى غموض مفهوم مصطلح الإحالة نفسها.

ويبين الجدول ٢٤ توزيع الدرجات الخاصة بسبع عبارات أساسية، أى مدى بروز الإحالات أو بعبارة أخرى إن كان الطلاب قد لاحظوها أم لا، وكذلك درجات ألفتهم بها، أى مدى نجاحهم فى التعرف عليها (انظر الجدول ٢٤).

الجدول ٢٤: مدى بروز سبع إحالات بعبارات أساسية فى اختبار طلاب اللغة الإنجليزية ومدى ألفتهم لها. (وتوزيع الدرجات على المشاركين الـ٣٣ يبين الإحالات التى لاحظوها وتعرفوا عليها: والأرقام مطلقة)

الإحالة	صفر	١	٢	٣
ألف	١٨	١٠	٤	١
هاء	٤	١٤	٥	١٠
واو	صفر	٢٠	١	١٢
زين	٥	١٩	٩	صفر
حاء أ	٣٠	صفر	صفر	٣
حاء ب	٢٣	٦	٤	صفر
طاء	٢٨	٢	٢	١

فيما يتعلق بالإحالات بالعبارات الأساسية، حصل ما يقرب من نصف الإجابات (٤٧٪) التى قدمها الطلاب على صفر. وكان ما يقرب من ٣٠٪ من الإجابات لا يزيد عن مجرد وضع الخطوط (وربما إشارات إلى غير المصدر الصحيح) مما يدل على أن الطالب قد لاحظ الإحالة ولكنه لا يعرف مصدرها. ونحو ١١٪ أبدوا تصورًا ما للمصدر، وأما التعرف الكامل عليه فقد اقتصر على نحو ١٢٪ من الإجابات. وكانت نسب الإخفاق والتوفيق تتفاوت تفاوتًا شديدًا ما بين إحالة وإحالة، كما كان متوقعًا، ومن المهم إلى حد ما أن نرى بعد ذلك ما الإحالات بالعبارات الأساسية التى سهل على الطلاب أن يلاحظوها، وما الإحالات التى لم يلاحظوها، ويرتبط هذا بمسألة القدرة على التعرف على الإحالات (انظر الفصل ٣).

ولم تكن بين الإحالات بالعبارات الأساسية غير إحالة واحدة واضحة البروز وهى "إوزة عجوز أنجبت طائر التم" (واو) فلم تفت ملاحظتها على أى طالب، ونحو ٣٦٪ من الطلاب قالوا إنها إحالة إلى المؤلف هـ. ك. أندرسن[٦]، كما تعرف معظمهم على إحالتين أخريين هما: "لقد ذوى إكليل غار الحرب بل هوى عماد كل جندى" (زين)[٧] و"العجول المسمنة" (هاء). وأما الإحالة الأخيرة إلى الكتاب

المقدس فقد تعرفت عليها نسبة ٣٠٪ من المشاركين باعتبارها إشارة إلى قصة الابن الضال، وتعرف ١٥٪ آخرون عليها بأنها من الكتاب المقدس وحسب. وأما مسرحية شيكسبير التى تشير إليها الإحالة (زين) وهى أنطونيو وكليوپاترا فلم يتعرف عليها أحد المشاركين، ولكن ٢٧٪ منهم ذكروا 'شيكسبير' أو 'نصًا أدبيًا' (وبعضهم أضاف علامات استفهام و٥٧٪ لاحظوا الإحالة وإن لم يعرفوا المصدر، وهكذا فإذا جمعنا بين مدى البروز (أى مدى سهولة ملاحظة وجود الإحالة) ومدى الألفة (أى مدى معرفة مصدرها) فسوف نرى أنهما غير متعادلتين بالضرورة، فقد تتميز الإحالة بشدة البروز (أى سهولة ملاحظتها) من دون أن تكون مألوفة.

وتشترك أبرز الإحالات بالعبارات الأساسية الثلاث فى الاختبار بأنها جميعًا استعارية، إذ تتسم طبيعة الاستعارة بما يجعل القراء يدركون أن التعبير المجازى لا يتقبل التفسير الحقيقى (فالقراء لا يفترضون مثلًا أن الوالد فى المثال (هاء) يأسف لعدم قدرته على تقديم عجول مسمنة إلى ابنه). وهكذا فإن الفقرات التى يقضى المنطق السليم والعلم بالدنيا بأنها تعبيرات غير حقيقية تيسر للقارئ الاشتباه فى كونها إحالات، على عكس الفقرات التى يمكن فهمها على المستوى الحقيقى، ويدعم هذا القول النماذج الكثيرة للاشتباك الخاطئ التى سبقت مناقشتها. وعلى سبيل المثال، فإن عبارة ركن فى حقل إنجليزى (ألف) التى لم يلتفت إليها الكثير، يمكن تفسيرها على مستوى المعنى السطحى باعتبارها إشارة إلى مكان دفن شخص ما. كما إن التعديل فى صياغة المثل (ألف) (انظر الفصل الثالث) باستبدال إنجليزى بصفة أجنبى، وكلمة إنجلترا بكلمة تولسا، قد يكون قد أسهم فى عدم بروزها. (ولكن لما كانت هذه الإحالة هى التى خضعت للتعديل دون غيرها، فمن الصعب تأكيد هذا الرأى). وأما الإحالة (زين) فهى أطول مقتطف أدبى فى الاختبار وتتميز ببنائها غير المعتاد، وربما

كان هذان العاملان من وراء إبرازها، ولا يوجد فى الاختبار مثال مواز لها. والسمات المشتركة بين الإحالات الأقل بروزًا (حاء ب، حاء أ، ياء) هى عدم الألفة (لم يتعرف عليها إلا أقل من ١٠٪) والإيجاز (٤-٥ كلمات) والمفردات الشائعة، والحذف فى حالة حاء أو ياء) ويبدو أن هذه عوامل من شأنها أن تخفى وجود الإحالة. (انظر الجدول ٢٥).

الجدول ٢٥: البروز والألفة لسبع إحالات بأسماء الأعلام فى اختبار دارسى اللغة الإنجليزية. وتوزيع الدرجات بين المشاركين الـ٣٣ يبين ملاحظة الإحالات والتعرف عليها: الأرقام مطلقة)

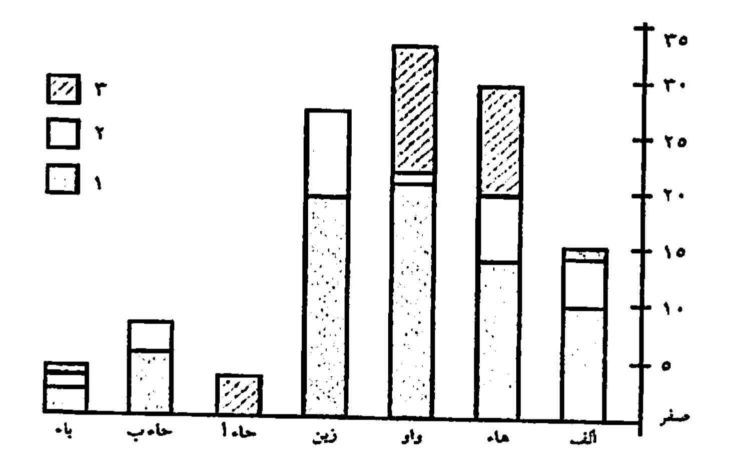
الإحالة	صفر	١	٢	٣
باء	صفر	٢١	٢	١٠
جيم أ	١٢	٢٠	٢	١
جيم ب	١٢	٨	صفر	١٣
دال	٣	٤	صفر	٢٦
حاء ج	٣	١٣	٢	١٥
حاء د	١١	١١	صفر	١١
حاء هـ	١٢	١٤	٤	٣

ويبدو أن الإحالة بأسماء الأعلام أشد بروزًا بصفة عامة من الإحالات بالعبارات الأساسية، فلم يعجز إلا رُبع المشاركين عن ملاحظة وجود أسماء الأعلام، بالمقارنة بنحو نصف المشاركين الذين لم يلاحظوا الإحالات بالعبارات الأساسية. فإذا حذفنا الحالتين اللتين لم يلاحظ الطلاب فيهما بعض الأسماء المألوفة (مثل شرلوك هومز ونيرو وولف (جيم ب) وديـفـيد أتنبره (حاء د) بسبب عدم وثوقهم أنها إحالات، فإن نسبة الأصفار ستزداد قلتها، إلى ١٨٪ تقريبًا[٨]. وكانت ثلث الإجابات على أسئلة أسماء الأعلام، فى المتوسط، تتضمن تعريفات كاملة، بالمقارنة بنسبة ١٢٪ فى ما يتعلق بالإحالات بالعبارات الأساسية.

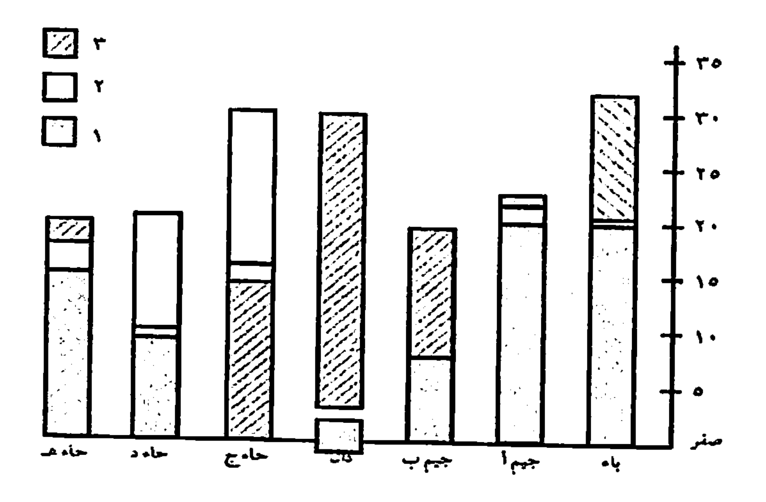
وفيما يتعلق بالألفة، كانت رواية أليس فى بلاد العجائب أكثر نص يألفه الطلاب، لأنها كانت من الكتب المقررة فى القسم. وقد لاحظ الجميع عبارة عطور بلاد العرب[٩] (باء) وإن لم يستطع ٦٠٪ تحديد مصدرها أو ذكروا وحسب معناها (قائلين إنها 'تشير إلى العطور الشرقية'). وكان أقل الأسماء ألفة اسم ديك بوتكوس (جيم أ) وهو لاعب كرة قدم أمريكى فى السبعينيات، إذ لم يعرف أى من المشاركين اسمه (وأما الإجابة الوحيدة التى حصلت على الدرجات الثلاث فقد استندت إلى وجود استعارة قائمة على لعبة كرة القدم فى السياق). وأما القصة القديمة عن الإوز الذى ينقذ مبنى الكاپيتول (حاء هـ) فكانت شبه مجهولة، وهو ما كان يدعو للدهشة، وإن تذكر بعض الطلاب أثناء المناقشة التى تلت الاختبار فى قاعة الدرس، أنهم صادفوا القصة فى كتاب تعليم اللغة اللاتينية.

ويبين الشكلان ٤ و٥ مدى بروز مختلف الإحالات بالعبارات الأساسية وأسماء الأعلام أو بعبارة أخرى عدد الذين لاحظوا كل إحالة من بين المجموع الكلى للمشتركين وهو ٣٣. ويبين الشكلان أيضًا عدد المشاركين الذين استطاعوا التعرف الكامل (٣ درجات) على الإحالات نفسها.

وهكذا فإن الاختبار يبين أن الإحالات بأسماء الأعلام أكثر بروزًا، كما إنها أشد ألفة فى معظم الأمثلة المستخدمة. وهكذا فينبغى الربط إلى حد ما بين البروز والألفة (على الأقل فى حالة الأسماء التى فحصت) ولكن زيادة فحص النتائج تبين أيضًا أن مجرد وجود اسم جعل القارئ يضع خطًّا تحته (حتى فى حالة أسماء مثل سيلوتيب [ورق لصق]؛ انظر المناقشة أدناه عن حالات الخطأ). ولم نجد حالات انخفاض البروز (أى أكثر من ٤٠٪) بالنسبة للإحالات بالعبارات الأساسية. ومن ثم نستطيع إضافة عامل آخر يسهم فى إبراز الإحالات ألا وهو وجود اسم علم.



الشكل ٤ : مدى بروز وألفة الإحالات بالعبارات الأساسية فى اختبار طلاب اللغة الإنجليزية



الشكل ٥ : مدى بروز وألفة الإحالات بأسماء الأعلام فى اختبار طلاب اللغة الإنجليزية

وتقوم النتائج التالية على أسس البيانات التى سبقت مناقشتها، ولكنها بالضرورة غير قاطعة بسبب قلة عدد الأمثلة المستخدمة.

وأما العوامل التى تؤدى إلى زيادة بروز الإحالات فتشمل، فيما يبدو، ما يلى:

- الألفة (هاء، واو، دال ، حاء ج)
- وجود اسم علم (باء، دال، حاء ج)
- عبارات استعارية (واو، هاء، زين)
- ؟ الطول (ألف، زين)
- ؟ التضاد الأسلوبى (زين)

وأما العوامل التى تخفى الإحالات بصفة عامة فيمكن أن تتضمن:

- عدم الألفة (ألف، حاء أ، حاء ب، ياء)
- غياب أسماء الأعلام (حاء أ، حاء ب، ياء)
- المفردات الشائعة (ألف، حاء أ، حاء ب، ياء)
- الإيجاز (حاء أ، حاء ب، ياء)
- الحذف (حاء أ، ياء)
- ؟ التعديلات (ألف)

كما وضع المشاركون فى اختبار طلاب اللغة الإنجليزية خطوطًا تحت عدد كبير من الكلمات أو العبارات التى قد تكون قد ذكرتهم بمصادر معينة، ولكن القراء الأكثر خبرة لم يؤكدوا أنها إحالات. صحيح أن الإحالات – من زاوية معينة – لا توجد

بالنسبة للقارئ الذى لا يراها، وعلى العكس من هذا لا يمكن أن نقول إن القارئ إذا زعم وجود إحالة فى عبارة معينة، فإن هذه الإحالة شخصية أو خاصة بذلك القارئ وحده (وإن كانت تداعياتها تعتمد على خبرات ذلك القارئ الفرد). ولكن يبدو أن معظم حالات 'الخطأ' تنتمى إلى فئة الإحالات الشخصية، ما دام القراء لم يذكروا مصادر لها. وحالات الخطأ ذات أهمية معينة، إذ إن المترجم البالغ الحساسية الذى يتوهم وجود إحالات لا يقصدها المؤلف قد يهدر الوقت فى محاولة تأصيلها، وقد يشعر، على أية حال، بالتشكك فيما ينبغى وما لا ينبغى تأصيله. ومن شأن هذا أن يتناقض مع استراتيچية مينيماكس (ليڤى ١٩٦٧) إذ يزيد من عبء العمل الذى يتحمله المترجم دون أن يضيف شيئًا يذكر إلى جودة ترجماته.

ويمكننا، إلى حد ما، إيضاح ميل الطلاب إلى اعتبار أسماء الأعلام إحالات فى ضوء اقتصار النصوص المقدمة إليهم على مقتطفات وحسب، إذ لا يستطيع الطلاب أن يعرفوا فى جميع الأحوال إن كانت الأسماء المستخدمة تشير إلى أشخاص وأماكن فى الرواية، أو أن لها دلالة إحالية. فلقد ظن بضعة طلاب أن اسم المكان ويلتشر (فى النص ألف) ذو دلالة إحالية (وأشار أحدهم إلى بقايا معبد ستون هينج وشعر بعض الطلاب بضرورة شرح بعض الأسماء التجارية للسلع مثل كلوركس (باء) وسيلوتيپ (دال) (والأول صابون خاص والأخير شريط لاصق) وكذلك مختصر NHS أى هيئة التأمين الصحى البريطانية (ياء).

وقد أغرت بعض الاستعارات عدة طلاب بوضع خطوط تحتها، مثل النبش عن الأسلاف (ألف) والألعاب النارية (جيم) والاستعارات التى تصور المعارك فى (زين) والمصلوب فى (حاء). بل إن أحد الطلاب وضع خطوطًا تحت استعارات ميتة مثل الأفعال فى العبارات التالية اقتنص علبة سجائر (هاء) انفتح الباب فجأة (واو)

توهجت بقع فى حمرة اللهب فى خديها (زين). وسبق لى أن علقت على اجتذاب التعابير المجازية للعين، عندما بينت أن الإحالة المجازية أيسر فى الملاحظة من الإحالة التى يمكن تفسيرها حرفيا. والظاهر أن هذا الاتجاه كان قويا بحيث كان الطلاب يشتبهون فى كون هذه التعابير المجازية إحالات عندما يطلب منهم رصد الإحالات.

وكانت بعض العبارات التى وُضِعَتْ تحتها خطوط تتضمن ألفاظًا وعبارات ليست من مفردات الطالب، مثل حذاء منتن (باء) صرخ فى وجهى حتى أخرج (هاء) شديد الامتصاص (زين) طحين الذرة الرفيعة والماء من قربة عفنة من جلد ماعز (ياء) وربما كان سبب وضع الخطوط أن ما لا يُفهم قد يكون إحالة، خصوصًا لأن الطلاب لم يقدموا مصادر أو شروحًا تبرر كون هذه العبارات إحالات. وقد يعنى هذا أيضًا أن بعض مفاهيم الطلاب للإحالة كانت غامضة على الرغم من التعريفات المقدمة لهم، أو أن التعريفات نفسها كانت غامضة فلم تفدهم.

تفسيرات الطلاب واستراتيجياتهم المقترحة

وفى القسم الثانى من اختبار طلاب اللغة الإنجليزية طُلب من المشاركين أن يشرحوا معانى الإحالات فى السياق المبين، واقتراح ترجمات لها، أو التعليق على استراتيـجـيات الترجمة الممكنة، وكانت الإجابات المقدمة فى هذا القسم أقل من غيرها، كما أُعيدت فقرات معينة بأقل القليل من الشروح أو التعليقات[١٠].

وهذا القسم يلقى مزيدًا من الضوء على كفاءة القراءة عند الطلاب، أى إنه يبين مدى ما يمكنهم أن يروه إلى جانب المعانى الحرفية. ومن المسائل المهمة المتصلة بذلك حالة الترجمات المقدمة: هل نجح المترجم أم لم ينجح فى تقديم 'المقصود' بالإحالة إذا كان لم يشر بصفة محددة إلى ظلال المعانى فى شرحه؟ وعلى العكس من ذلك، هل قام

الذي عبروا عن وعيهم بوجود ظلال المعانى باقتراح ترجمات مختلفة أو وضع خطوط عريضة لاستراتيـجيات ترجمية قادرة على نقل المزيد من المعنى؟

وكانت بعض الإحالات بطبيعة الحال لا تكاد تتضمن معان خفية، فكل من قدم شرحًا للعبارة (واو) [إوزة/ طائر التم] كان يدرك أن الإحالة تشير إلى رجل قبيح وابنته الجميلة (باستثناء قارئ غير حريص تصور أن الاستعارة تشير إلى الفتاة وحدها، وهى التى كان يمكنها، مثل البطة فى قصة أندرسن، أن تتحول من فتاة غير جذابة إلى فتاة فاتنة). وعلى غرار هذا نجد أن الإشارة إلى رواية **أليس فى بلاد العجائب** (دال) لم تتطلب فيما يبدو تحليلًا أعمق للمقتطف المقدم[11]. وإن كان البعض قد قدم لها شروحًا منوعة باعتبارها إشارة إلى قارئة أصابتها الرواية بالملل، أو جعلتها تحس بالوحشة أو الوحدة. ولا شك أن استخدام المقتطفات وحسب قد حال دون الفهم الكامل لبعض الفقرات، ففى النموذج (ألف) مثلًا (انظر مناقشة هذا النموذج فى المثال ٩ فى الفصل الخامس) لم يشعر بالسخرية فى استعمال المتحدث للإحالة إلا اثنان من المشاركين، وإن كان من العسير استنباط هذا من مقتطف لا يتجاوز طوله صفحة واحدة، ولا يقدم للقارئ معرفة عن العلاقات بين الشخصيات. وبالمثل فإن الإحالة (باء) (لا تستطيع كل عطور بلاد العرب) التى أدرك عشرة طلاب أنها إحالة إلى مسرحية مكبث، لم يذكر إلا اثنان منهم صلتها بالدم والإحساس بالذنب. وأما الإحالة الشيكسبيرية الأخرى (زين) فقد قال جميع من علقوا عليها إنها تشير بمعناها السطحى إلى مقتل جندى. وهنا أيضًا قد يكون قصر المقتطف سببًا فى غموض التضاد فى الرواية بين التعبير المعتاد عن الحزن عند أرملة شابة والشعر الذى عبرت به كليوپـاترا عن حزنها لمقتل أنطونيو.

ولكن حتى إذا كانت العلاقات بين الشخصيات واضحة ويمكن اعتبار الإحالة مشتركة بين الثقافات، فلم يكن ذلك يؤدى بالضرورة إلى إدراك ظلال المعانى. والمثال على ذلك التعليقات على 'العجول المسمنة' (هاء) إذ لم يشر إلا مشترك واحد من بين ثلاثة إلى أهمية فكرة عودة الابن الضال. وأما الباقى فقد تناولوا الإحالة على المستوى السطحى، باعتبارها إشارة إلى نوع فاخر من الطعام أو إلى اسم عام للطعام. وكانت الأسطورة الكلاسيكية فى (حاء هـ) غامضة لجميع المشاركين تقريبًا، بل إن أحدهم تشكك فى كون التعبير يشير إلى طائر حقيقى "صقور؟ رايات؟ طائرات؟ الحرب؟ الطبيعة؟" وأما التلاعب اللفظى فى المثال (ياء) (أقسى الطعنات) فقد استعصى فهمه على الجميع باستثناء مترجم الروايات المحترف.

وإذن فإن ظلال المعانى فى جميع الفقرات كثيرًا ما استعصى إدراكها أو على الأقل لم يشر إليها المشاركون بوضوح، وإن كان الاقتصار على استعمال مقتطفات فقط عاملًا مؤكدًا من عوامل صعوبة إدراك الإحالات. وتتعلق الأسئلة الباقية بالترجمات المقدمة: هل كانت ترجمات الطلاب الذين رأوا الإحالات التى تتضمن ظلال دلالات تبين إدراكهم لذلك أم تشبه الترجمات التى قدمتها الأغلبية؟ أو هل حاول الطلاب الذين لم يشيروا بصفة خاصة إلى ظلال الدلالات أن يقدموها، على الرغم من ذلك، فى ترجماتهم؟ ولا ينبغى أن ننسى أن الطلاب لم يتح لهم وقت طويل، وأن ترجماتهم كانت من ثم مجرد مسودات. كما قيل لهم إن بإمكانهم أن يقترحوا استراتيچيات لترجمة الإحالات المختلفة وحسب، بدلًا من ترجمتها أو بالإضافة إلى ترجمتها.

وفى المثال (واو) الذى لا يمثل مشكلة، قرر كثير من الطلاب تغيير إوزة إلى بطة، استنادًا إلى تصورهم أن التعبير إحالة إلى "البطة القبيحة". وحذف البعض كل إشارة إلى الطيور، وتحدثوا عن الأب والابنة من دون استعارات.

وفى المثال (دال) استخدم الجميع تعبير "مثل أليس فى بلاد العجائب" بدلًا من تعبير "مثل أليس أخرى"، لأن الصيغة المختارة كانت العنوان الفنلندى للرواية التى كتبها كارول، وأما هذه الأخيرة فقد رأى المشاركون (باستثناء واحد) أنها لا تشير بوضوح كاف إلى تلك الرواية، ومن المحتمل أن عدد قرائها فى فنلندا أقل من قرائها فى بريطانيا، كما غير بعضهم اسم البطلة من "أليس" إلى "ليسا". وكتبت طالبة عبارة غامضة تقول (*eräs toinen Alice*) وهى ترجمة حرفية لعبارة أليس أخرى[١٢]، ولم تكن وضعت خطًّا تحت الإحالة فى القسم الأول من الاختبار، وكانت العبارة غامضة لها عند ترجمتها، وهو ما أدى إلى هذه الترجمة غير المفهومة. وتعرف أحد الطلاب على الإحالة ولكنه اختار أن يحذفها، وأن يتحدث عن الصور والمحادثة دون ذكر للإحالة.

وفى المثال جيم أ اشتبه طالب واحد (استنادًا إلى المفاتيح الموجودة فى السياق) فى أن ديك بوتكوس قد يكون لاعب كرة قدم أمريكى واستخدم أحد مصطلحات هذه اللعبة ('الظهير الأوسط') لوصف منهجه. وأما الذين رأوا أنه محقق فى رواية خيالية فرأوا أيضًا التضاد المقصود بين نمطين من مناهج حل المشكلات وتمكنوا من وصف منهج ديك بوتكوس بضروب منوعة من الكلمات الدالة على الأفعال ("الهجوم، التدخل المباشر.. إلخ). وتساءل أحد الطلاب إن كان يمكنه أن يستعيض عن ذلك باسم محقق مشهور مثل مارلو.

وأبدى المشاركون بعض الشك إزاء الألفاظ الفعلية المستخدمة فى وصف العجل المسمن فى الكتاب المقدس الفنلندى. والذين أدركوا أن الإحالة كانت تقصد قصة الابن الضال فى الكتاب المقدس تفاوتت ترجماتهم الفنلندية، (وإن كانت تعنى كلها العجل الذى لا يذبح بل يترك ليأكل ويشرب وينمو). وأضاف بعضهم فى الترجمات عبارات أخرى عن الطعام، مثل "أغذية تكفى لإطعام جيش". وأما العهد الجديد باللغة الفنلندية (إنجيل لوقا ١٥/ ٢٣) فيستخدم عبارة *Syotetty vasikka* وهى التى

لم يستعملها أحد الطلاب ولكنها موجودة فى سينياكى (١٩٨٩ ص ٤٢٩) المعجم الفنلندى للمقتطفات وقال بضعة طلاب إنهم غير واثقين من المعنى الدقيق للإحالة، ولو طُلب منهم أن يترجموا النص لغرض نشره لبحثوا عن دلالته فى المراجع. ويوحى ذلك القلق بأن الترجمات الفنلندية المشار إليها، وكلها مهجورة، كانت فى نظر الكثير الترجمة المعتمدة لتعبير الكتاب المقدس، ولو كان هذا القلق سائدًا بين عموم القراء أيضًا، فسوف تبدو ترجمات مقبولة.

وأما ترجمات المثال ألف، بصفة عامة، فلم تكن ناجحة. إذ لم يبين إلا طالبان أن ترجمتها شعرية باستخدام إيقاع النظم أو بعبارة شعرية. ومن بين اللتين أدركتا وجود السخرية، حاولت مترجمة إظهار السخرية فى ترجمتها بأن حذفت اسم تولسا (التى تعنى أمريكا لا انجلترا للقارئ الفنلندى، وانظر صعوبات عموم القراء بالنسبة لهذه الإحالة فى الفصل الخامس) واستخدمت بدلًا منها كلمات مثل راعى البقر أو الغرب الوحشى. وباستثناء ذلك كانت الترجمات باردة، إذ اقتصرت على القول بأن "مكانًا معينًا فى انجلترا سوف يذكرنا دائمًا بتولسا".

وعلى غرار ذلك كانت ترجمة الإحالة إلى مكبث فى المثال باء تقتصر على تقديم المعنى المقصود وحسب ("كانت الرائحة بشعة إلى الحد الذى جعل التخلص منها محالًا ولو بعطور بلاد العرب الرائعة") عند معظم الطلاب على الرغم من وجود كلمة 'الذنب' قبل ذلك بعدة سطور فى المقتطف. كانت الشخصية الرئيسية قد لجأت إلى بعض الأساليب المثيرة للشك – مثل اقتحام المنازل – أثناء قيامها بالتحقيق حتى نسيت موعدًا لتناول العشاء، وهكذا بدأت غاضبة تغسل حذاءها ذا الرائحة المنتنة ثم يديها. ومن ثم فإن إحساسها بما أحسته ليدى مكبث لا يكاد يكون له سبب منطقى، نسبيًّا، وتأثير الإحالة إذن يتضمن لمسة فكاهية، وإن لم تظهر هذه اللمسة فى الترجمات

المقترحة. واقترحت ثلاث مترجمات الرجوع إلى الترجمات المنشورة لمسرحية مكبث، وقالت إحداهن إنها كان يمكن أن تضيف عبارة "كما قال مكبث" إرشادًا للقارئ، وقالت أخرى إنها تود لو أضافت "هذا ما قلته مقتطفة شيكسبير". واختارت مترجمة أسلوبًا إبداعيًا تأتى فيه بذكر الكلمة الفنلندية 'ميرهمى' (مرهم) (*mirhami*) التى تعنى 'المر' وهى مادة شرقية لا يرد ذكرها قط فى سياقات الحياة اليومية، ولكن لها أريجا عطرًا. وأما باقى المترجمين فقد لجأوا إلى ما يشبه الحذف فقدموا المعنى العام وحسب ("صببت عصير ليمون على يدىّ، لا عطورًا عربية فاخرة"). ومع ذلك فإن صورة امرأة حديثة نشطة تفكر فى وضع 'عطور عربية فاخرة' على يديها بعد أن غسلت حذاءها قد تحير بعض القراء.

وفى المثال (زين) "(لقد ذوى إكليل غار الحرب...) حافظ كثير من المترجمين على بناء الجملة الأصلية فى النص المصدر. ونجحت استراتيـجـية الحد الأدنى من التغيير فى نقل إيقاع النظم، وهو مفيد. وأرادت طالبات ثلاث الإتيان 'بالترجمة الرسمية' أولًا، وحاولت إحداهن أن تعثر على شىء يحدث التأثير نفسه فى الأدب الفنلندى، ولما كان مقتل جندى هو الموضوع، فقد اقترحت البحث عن عبارة مناسبة فى رواية الجندى المجهول من تأليف ڤـاينولينا، ولكن أسلوب الرواية يختلف اختلافًا شاسعًا عن أسلوب شيكسبير، ومن العسير العثور على بديل شعرى يعبر عن التضاد الأسلوبى فى تجسيد مشاعر الحزن.

وكانت ترجمات الإحالة (حاء أ) التى تقوم على الحذف (جميلة، دكناء، عميقة) ترجمات حرفية، وتتضمن عادة كلمة تسبق هذه الصفات، وهى كلمة الظلال فى الجملة السابقة لا كلمة الغابات عند الشاعر فروست. ("تحت الأشجار امتدت ظلال جميلة دكناء عميقة"). وتبينت مترجمتان مصدر الإحالة، فاختارت إحداهما حذف الإحالة،

وقررت الثانية أن تتأكد من وجود ترجمة فنلندية للقصيدة. واشتبهت مترجمة ثالثة فى أن يكون المصدر أدبيا، وأدركت وظيفة الإحالة قائلة إن الترجمة الحرفية تفسد تأثيرها.

وأما عن ترجمات (حاء ب) (وليس من شر سوى عند البشر) فقد نجح الطلاب الثلاثة الذين استخدموا كلمات تعنى 'الوحش' (*peto* بالفنلندية) أو 'الحيوان' (*eläin*) فى ترجماتهم، فقال أحدهم "إن الإنسان أسوأ الوحوش".

وفى المثال (حاء ج) (أسلافهم أنقذوا مبنى الكاپيتول) تسببت كلمة الكاپيتول فى مشكلات للذين تصوروا أنها تشير إلى كاپيتول هِل فى واشنطن العاصمة الأمريكية، فقال أحدهم "يصعب تصديق أن أسلافهم أنقذوا البرلمان الأمريكى". إذ إن مبنى الكاپيتول فى روما يشار إليه باسمه اللاتينى أى كاپيتوليوم (*Capitolium*) ولم يجر هذا التعديل المطلوب إلا طالب واحد فقط قال إنه يذكر القصة جيدًا، وأن ذكر اسم الطائر فى ترجمة القصة مفيد للقارئ.

أما الإحالة (ياء) (أقسى الطعنات جميعًا) فكان رد أحد الطلاب يقتصر على كلمتين 'غامضة، غامضة'! فهذه الإحالة نموذج للإحالة النمطية التى تبعث فيها الحياة فى سياقها الجديد:

> قالت "هذه هى مشكلة الحكومة اليوم. فهذه التخفيضات فى الميزانية ذات أضرار بالغة"
>
> ومدت يدها بصندوق من حلوى النعناع بأسلوب يمنع أى فرد من أخذ واحدة. واستجمعت پينى شجاعتها وقالت إنها شاهدت فى السودان طفلًا يموت من لدغة حشرة ملوثة، بسبب عدم وجود مضادات حيوية. أقسى الطعنات جميعًا. (مودى، ١٩٨٥ ص ٦٤)

ولما كانت كلمة (*cut*) تعنى تخفيضات الميزانية للمتحدث الأول وتعنى طعنة أو جرحًا قاتلا (كما فى مسرحية يوليوس قيصر) للمتحدث الثانى، ولا توجد فى اللغة الفنلندية كلمة توازيها بدقة، فمن الصعب إيجاد حل لهذه المعضلة. والترجمات القليلة التى اقترحها الطلاب إما كررت إيراد كلمة (*leikkaus*) التى تعنى 'عملية أو جرحًا'، أو استعاضت عنها عند ورودها فى السطر الأخير بكلمة (*supistus*) أى 'التخفيض المالى أو الانكماش' أو بتعبير أقل تحديدًا وهو (*hirveä tilanne*) أى 'الحال المدلهمة'. والمترجم المحترف للأدب اقترح الرجوع إلى 'الترجمة الرسمية' ليوليوس قيصر للنظر فى إمكان الاستفادة منها، وإن أشار إلى الصعوبة الناشئة من التلاعب بالألفاظ، واقترح بديلًا يقول بالتضحية بشيكسبير والإتيان بإحالة يألفها القارئ من النوع الأدبى نفسه(١٣).

وهكذا فقد أتاح لنا هذا الاختبار الاطلاع على ما يدور فى أذهان المترجمين المبتدئين (ولو كان أقل دقة من الدراسات القائمة على التفكير بصوت عالٍ مثل دراسات كرينجز [١٩٨٦] ولكن بالاستعانة بمشاركين يزيدون كثيرًا عن الثمانية الذين استخدمهم كرينجز) وأن نقارن ما فهموه وأحسوا به بما كتبوه. وكان استخدام الطلاب بدلًا من المحترفين يرجع فى جانب منه إلى اعتبارات عملية (فالطلاب أسرى من لون ما، والمحترفون قد لا يجدون مبررًا للمشاركة فى مثل هذا الاختبار) كما كان يرجع أيضًا إلى اهتمامى بتدريس اللغات وتدريب المترجمين، وهو ما يعنى أن الذين يوشكون أن يحترفوا العمل باللغات يمثلون موضوع دراسة أهم ممن يتمتعون فعلًا بتلك المهارات. كما إن الترجمات المنشورة والتى فحصتها فى الفصل الرابع كانت من إنتاج المحترفين. والفوارق الهائلة بين المشاركين فى اختبار طلاب اللغة الإنجليزية (انظر درجاتهم فيما يتصل بالعثور على الإحالات وتحديد مصادرها بالجدول ٢٣) تبين أن بعضهم قراء يتمتعون بالكفاءة والحساسية والثنائية الثقافية إلى حد بعيد،

ولكن أعلى الدرجات كانت من نصيب الذين اكتسبوا خبرة مهنية فى ترجمة الأدب أو خبرة شخصية بالثقافة البريطانية. فالطلاب من ذوى الثنائية الثقافية أتيحت لهم استراتيـچـيات أكثر تنوعًا عند صياغة الترجمات، وحاولوا إبراز ظلال المعانى التى لاحظوها. وأما الآخرون فكانوا أقل قدرة على إدراك مغزى الرسائل الإحالية بل وإدراك الإحالات نفسها فى المقتطفات (أو خُيِّل إليهم أن شتى العبارات البارعة إحالات). وعادة ما كانوا يقتصرون على الترجمات الحرفية إلى حد ما (وكان الكثير منها فى نظرى عقبات ثقافية) أو يخطئون، ولم يكونوا يعلقون غالبًا على ما يقدمونه أو يقيمونه. ولما كان الكثير من الطلاب قد استغرقوا وقتًا أطول من المتوقع فى إتمام المهمة الأولى، فلم يتح لهم إلا وقت أقل فى إتمام المهمة الثانية، وكان معنى ذلك تقديم عدد أقل من الشروح والترجمات والتعليقات مما كان مأمولًا، خصوصًا بالنسبة للنصوص الأخيرة فى الاختبار (زين، حاء، طاء). وبطبيعة الحال لا يمكننا إلا الخروج بنتائج غير مؤكدة من هذه البيانات ومع ذلك فإن الكثير من الإحالات المستخدمة فى الاختبار ذوات ظلال معان مهمة يجب ألا تضيع فى الترجمة، ومنها نرى أنه:

- فى ٤٧٪ من الإجابات على الإحالات بالعبارات الأساسية، لم يتنبه أحد إلى وجود الإحالة؛
- لم ينجح إلا عدد قليل من الطلاب فى فهم معانى الإحالات ووظيفتها فى السياق المذكور؛
- لم يؤد فهم وظيفة الإحالة ومعناها بالضرورة وتلقائيًا إلى وضع ترجمة مُرْضية (وفق تقييم الطالب نفسه وتقييمى أنا أيضًا)؛
- ولكن الترجمات المصاغة كانت فى معظم الحالات، بسبب عدم إدراك وجود الإحالات والوعى بمعانيها المضمرة، ترجمات 'باردة' وعجزت عن نقل ما تنقله الكلمات التى اختارها المؤلف إلى القارئ القدير للنص المصدر.

ما يترتب على ذلك بالنسبة لتدريب المترجمين

تبين نتائج اختبار طلاب اللغة الإنجليزية[١٤] أن الدارسين الجامعيين الأجانب للغة الإنجليزية، حتى بعد قضاء اثنى عشر عامًا أو نحوها فى تعلم اللغة، لا يتمتعون جميعًا، وبالضرورة، بالمقدرة الكافية لقراءة الأدب المكتوب بالإنجليزية، ولا بالثنائية الثقافية الكافية لإدراك وجود الإحالات وظلال معانيها أثناء إجراء اختبار ما (انظر تقديرات المترجمين الذين أجريت معهم المقابلات الشخصية فى الفصل الرابع حيث ذكروا أن المترجمين المبتدئين قد يعجزون أحيانًا عن إدراك الإحالات، ويبدو أن تقديراتهم كانت متفائلة!) والواضح أن درجة الثنائية الثقافية اللازمة للمترجمين الأكفاء لم يكتسبها جميع الطلاب الذين شاركوا فى الاختبار، على الرغم من قضائهم نحو عشر سنوات فى دراسة الإنجليزية بالمدارس فى بلد يتميز ببروز الثقافة الأنجلو أمريكية ويسر الحصول عليها، وعدة سنوات أخرى فى قسم اللغة الإنجليزية بإحدى الجامعات[١٥]. ومن ثم فيبدو أن الألفة بأنماط العناصر الثقافية والاجتماعية التى تركز هذه الدراسة عليها لا تُكتسب بصورة تلقائية أثناء تلقى الدراسات اللغوية المتقدمة. ماذا يترتب على هذا، إذن، بالنسبة لتدريب المترجم ومحترف تعليم اللغات فى المستقبل؟

علينا أن نطرح أسئلة بشأن المقررات الدراسية والعمل الذى يجرى فى قاعة الدرس. وهل نعتمد نحن المعلمين على ما يشبه 'الانتقال الطبيعى' أى اكتساب الثنائية الثقافية التى تمثل عنصرًا من عناصر بناء البرنامج؟ وهل نسعى لتوعية الطلاب بهذا الهدف منذ البداية؟ من الطبيعى أن مشروع اكتساب المعرفة بثقافة لغة أجنبية يستغرق عُمْرًا كاملًا، وعلينا أن نصارح الطلاب بذلك حتى لا يكتئبوا دون مبرر عندما يدركون كثرة الفجوات التى عليهم أن يسدوها قبل أن يتجاوزوا الألفة السطحية بالثقافة المصدر، بما فى ذلك النصوص المُوَلِّدَة للإحالات. وعلينا فى سبيل

تحقيق ذلك – وهو ما يمكن أن يكون دافعًا للطلاب – أن نقدم نماذج أصلية من الإحالات فى شتى أنواع النصوص، لا النصوص الأدبية وحدها. (وربما نجحت الأمثلة الكثيرة فى هذا الكتاب فى أن تصبح مادة للتمرينات التى يستخدمها المعلمون الذين يتناولون اللغة الإنجليزية باعتبارها اللغة المصدر، وانظر خصوصًا القسم الأخير من الفصل الرابع، والرسوم البيانية على وجه الخصوص). ويمكن زيادة توعية الطلاب باستخدام العبارات السابقة البناء بتشجيعهم على مناقشة شتى أنماط الإحالات فى النص المصدر والنص المستهدف، بما فى ذلك الإحالات المعدلة، وبالحديث عن أنماط المصادر التى تُستقى منها الإحالات فى ثقافة لغة معينة. ولنا أن نستكشف الدور الذى تلعبه الخصائص الشكلية فى التعرف على الإحالات. وعلينا قبل كل شىء أن ندرس وظائف الإحالات وتأثيرها فى سياقها الخاص، حتى يرى الطلاب مدى ما يمكن نقله فى الترجمة عندما يلتقى المؤلف والقارئ فى منتصف طريق إبداع المعنى. ويمكن أن تكون دراسة الإحالات الموضوعية والإحالات القائمة على التلاعب اللفظى مفيدة بصفة خاصة فى قاعة الدرس. وتشجيعًا للطلاب على حل المشكلات الناجمة عن الإحالات غير المألوفة، يمكن أن تتضمن التمرينات استعمال معجمات المقتطفات والإحالات، إلى جانب غيرها من المراجع، دون أن ننسى أدوات البحث الإلكترونية الجبارة، حتى يستطيع الطلاب اكتساب ملكات حل المشكلات. وربما تؤدى زيادة الطلب على مراجع أفضل إلى وضع مراجع ذات نظم شكلية أكثر فائدة، وشرائها.

وإذا جرى العمل فى قاعة الدرس باعتباره ضربًا من التحدى الفكرى – أى باعتباره أسلوبًا لحل الأحاجى – وإذا استطاع المعلمون أن يقبلوا أن خبرة التعليم 'عبر الأجيال' يمكن أن تفيد الطرفين، بمعنى أن مؤلفى النصوص المصدر لهم أن

يستعملوا إحالات يألفها الطلاب أكثر مما يألفها المعلم (والكثير من الإحالات إلى مصادر الثقافة الشعبية أقرب إلى الانتماء إلى هذه الفئة) فسوف يؤدى ذلك إلى الارتقاء كثيرًا بالعملية التعليمية. وتدلنى خبرتى مع الطلاب الذين يستخدمون الإنجليزية كلغة مصدر على أنهم سوف يجدون أن دراسة الإحالات مهمة ومفيدة وتضيف الكثير إلى مهاراتهم اللغوية.

ولكن نطاق التعلم اللغوى فى قاعة الدرس محدود، بالقياس إلى التعلم الفردى الذى يُعتبر الطلاب مسؤولين عنه، مثل المتخصصين فى اللغات فى وقت لاحق. ويتضمن جهد الجمع بين ثقافتين أيضًا أنشطة أخرى بخلاف القراءة، وإن كانت الألفة المباشرة بالأعمال الأدبية 'العظمى' وكلاسيكيات أدب الأطفال ذات قيمة واضحة، وتبين طول حياة بعض الآثار الأدبية ومدى تواصل تأثيرها فى اللغة. ولكن على الطلاب أن يعرفوا أيضًا ما الأفلام وما برامج التليفزيون التى يشاهدها الناس، وما يستمعون إليه فى الإذاعة، وما الشعارات المستخدمة فى الإعلان والحملات السياسية وهلم جرًّا. وهو ما يتطلب القيام برحلات إلى الخارج، بل – مثاليًّا – الإقامة مدة طويلة فى الخارج، لا فى مرحلة الدراسة وحسب بل على امتداد حياتهم العاملة.

وبالإضافة إلى تعلم المزيد عن الإحالات فى اللغة المصدر، يحتاج دارسو الترجمة – وممارسو الترجمة خلال تدريبهم أثناء عملهم – إلى النظر بصفة خاصة فى ترجمة الإحالات، وإدراك مسؤولية المترجمين تجاه قرائهم، ويمكن مناقشة وتقييم نماذج شتى الاستراتيجيات المطبقة فى النصوص المستهدفة وبدائلها. ومن خلال هذه المناقشات يتعلم المترجمون المبتدئون أنهم إذا ترجموا نصًّا من دون ملاحظة الإحالات أو فهمها، فسوف تضيع معانى الفقرات الإحالية على معظم قراء النص المستهدف، بغض النظر عن كفاءة القراءة عند هؤلاء القراء، باستثناء من يتمتعون منهم بمستوى من الثنائية

الثقافية يتيح لهم إجراء ترجمة عكسية للعقبات الثقافية وإدراك المعنى الكامن وراء الألفاظ برغم أنف المترجم، إن صح التعبير.

فإذا عدنا إلى مفهومنا للمترجم بصفته قارئًا ذا كفاءة، ومنتجًا مسؤولًا عن النص الذى يكتبه، ووسيطًا ثقافيًا، يمكننا تلخيص المسألة على النحو التالى: على المترجمين المبتدئين إذا أرادوا أن يصبحوا قراء ذوى كفاءة لنصوص اللغة المصدر، أن يتعلموا الوعى بإمكان وجود مادة إحالية فى النصوص المصدر، ووظيفة هذه المادة ومعناها فى تلك النصوص. وإذا أرادوا أن يصبحوا منتجين مسؤولين عن نصوصهم، فعليهم أن ينظروا فى شتى الاستراتيـجيات الممكنة فى كل حالة على حدة، ابتغاء تجنب العقبات الثقافية، واختيار استراتيـجيات بديلة قادرة على الوفاء بما يتطلبه قراؤهم الفعليون أو المرجحون. (وقد يكون من بين هذه المطالب – وفقًا لنوع النص – ضرورة اتباع حركة المؤلف الفكرية وخياله فى حدود ما تكشف عنه الإحالات التى يختارها). وباعتبار المترجمين وسطاء ثقافيين، عليهم أن يحيطوا بالفوارق الثقافية بين جماهير قراء النص المصدر والنص المستهدف، وأن يأخذوا هذه الفوارق فى اعتبارهم عند تحديد خياراتهم. ومن الممكن إرشاد الطلاب فى شتى مراحل التدريب على الترجمة، بشرط توافر المادة المناسبة والتخطيط السليم، وتشجيعهم على تعلم المزيد من جميع هذه الأشياء.

الحواشي:

١- تعمدت أن يكون عدد المقتطفات كبيرًا حتى لا يترك طالب قاعة الامتحان قبل الوقت المحدد له، وهو ما يمكن أن يؤدى إلى الحد من تركيز الآخرين وتقليل دافعهم لاستكمال الاختبار. ومع ذلك فقد اتسم عمل الطلبة بالبطء، على عكس ما كان متوقعًا.

٢- ترجمات الإجابات التى قدمت باللغة الفنلندية من وضع المؤلفة.

٣- فى فنلندا، تخرج بعض المترجمين فى أقسام اللغات الأجنبية، والبعض الآخر فى أقسام الترجمة.

٤- انظر الملحق ٢ حيث تفاصيل المشاركين. (يتطلب الحصول على درجة الماجستير عادة ما بين ستة أعوام وثمانية فى فنلندا، ومن أسباب ذلك أن الطلاب لا يملكون التفرغ للدراسة وحدها).

٥- كانت بعض الإجابات مذيلة بعلامات استفهام تفيد الشك، ولكن الدرجات أعطيت لها بغض النظر عن تلك العلامات. وقد وجدت هذه العلامات ملحقة بالإجابات الصحيحة وغير الصحيحة.

٦- صحيح أن قصة أندرسن تشير إلى البط لا إلى الإوز، وكانت عبارة عن 'البطة القبيحة' هى المصدر الوحيد الذى أشار الطلاب إليه. ولا علم لى بمصدر بديل يمكن أن يفسر استخدام ريندل لكلمة إوزة. ويشير أحد أبناء اللغة الإنجليزية إلى أن تعبير 'بطة عجوز' يعنى التدليل. وأما 'الإوزة العجوز' فتستخدم أساسًا فى الإشارة إلى عجوز غير جذابة، وتطلق هنا قياسا على أحد الرجال.

٧- أشار عدد قليل من التلاميذ (٨) إلى السطرين من الشعر معًا، وأما الذين لم يلاحظوا إلا عبارة إكليل غار الحرب فلم يحصلوا على أية درجات (٣).

٨- يبدو من المستحسن إخراج المثالين (جيم ب) و(حاء د) من الإحصائية، إذ إن عدد الذين تركوا الإحالتين دون تمييز يساوى عدد الذين حددوا مصدريها، بل قال بعضهم إن الاسمين الواردين فى (جيم ب) معروفان 'للجميع'. ويعنى هذا أن قرار وضع خط تحتها أو الامتناع عن ذلك لم يكن يستند إلى المعرفة أو الجهل بإمكان وجود إحالة، بل إلى نظرة كل طالب إلى الدلالة المفترضة لمصطلح الإحالة، والواقع أن المثالين هامشيان، ولم يدرجا إلا بسبب قربهما من الإحالات الأقل شهرة (ديك بوتكوس فى جيم أ وشتى الإحالات الأخرى فى حاء).

٩- هذه العبارة، وعبارة إوز مبنى الكاپيتول (حاء هـ)، مدرجتان بين الإحالات بأسماء الأعلام، وكان المعيار المطبق فى تحليل الإجابات وضع كل عبارة بها اسم علم فى خانة أسماء الأعلام.

١٠- كانت أكثر الإحالات التى علق الطلاب عليها هى: ألف، باء، جيم أ، جيم ب، دال، هاء، واو، حيث تفاوت عدد التفسيرات المقدمة لكل منها ما بين ١١ و١٧، وتراوح عدد الترجمات والتعليقات لكل منها ما بين ١٦ و٢٧. (وكان عدد المشاركين ٣٣) وأما أقل الإحالات تعليقًا فكانت زين، حاء أ، حاء ب، حاء هـ، طاء، إذ حظيت كل منها بعدد يتراوح ما بين ثلاثة وستة شروح وتفاسير، وما بين ست وعشر ترجمات. (واستبعدت الإحالتان حاء ج وحاء د من هذا الجزء من الاختبار بقصد تفادى التكرار لأن المشكلة الترجمية فيهما تشبه المشكلة القائمة فى جيم ب). وتوحى قلة التعليقات على الأمثلة القليلة الأخيرة بأن الطلاب لم يجدوا الوقت اللازم لذلك.

١١- يختلف ذلك على المستوى العام للرواية، حيث تجد 'أليس' بطلة الرواية أنها فى حالة تشبه الكابوس حيث يمكن للأحداث العادية أن تكتسب تفسيرًا شريرًا، ولكنها 'تفيق' آخر الأمر من هذا 'الحلم'.

١٢- أحدث ترجمة إلى اللغة الفلندنية لرواية أليس فى بلاد العجائب (بقلم أليس مارتن ١٩٩٥) لا تغير اسم البطلة إلى 'ليسا' بل تبقى على 'أليس'. ولكن اختبار طلاب اللغة الإنجليزية أُجرى قبل نشر تلك الترجمة.

١٣-كان فى ذهنه رواية من تأليف چويس پاركر يتضمن عنوانها هذه الإحالة (وهو دوڤر وأقسى الطعنات جميعًا) وهو الذى ترجم إلى اللغة الفنلندية بعبارة (*Dover Ja tukala leikkaus*) التى تعنى "دوڤر وعملية جراحية مؤلمة/ محرجة" والإشارة إلى الإخصاء).

١٤- وهو ما يصدق على أحاج غير رسمية صادفتها إبان عملى بتعليم الترجمة سنوات طويلة.

١٥- صحيح أن هؤلاء كانوا يدرسون اللغة الإنجليزية لا الترجمة، أى إن غالبيتهم ربما كانت تعتزم استخدام ما تعلمته فى مجالات أخرى غير الترجمة، ولكن قرارهم بتلقى دورة دراسية 'غير رسمية' فى مشكلات الترجمة المرتبطة بالثقافة يدل على أن ١٣ من المشاركين يهتمون اهتمامًا خاصًا بالترجمة، وكانت متوسطات درجات هؤلاء تكاد تتطابق مع درجات غيرهم من الطلاب المشاركين. ومن الحقائق الأخرى المهمة أن الكثير من المترجمين الفنلنديين العاملين بالترجمة التجارية والأدبية والإعلامية من خريجى أقسام اللغات.

الفصل السابع

ملاحظات ختامية

كان تركيز هذا الكتاب ولايزال مُنْصَبًّا على مشكلة خاصة فى مجال الاتصال عبر الثقافى ألا وهى ترجمة الإحالات ذات المصدر الثقافى للقراء الذين ينتمون إلى ثقافة لغة مختلفة. وقد نظر الكتاب فى ثلاث مراحل لعملية الترجمة: تحليل النص المصدر، وإعادة صوغ الأفكار، وتلقى جمهور القراء للترجمة. وأدوار المشاركين الأساسيين فى هذه العملية – وهم المترجمون وقراء النص المستهدف – أدوار مترابطة بالضرورة، إذ إن ما يستطيعه القراء يعتمد فى نهاية المطاف على القرارات التى اتخذها المترجمون، والعكس صحيح، فإن على المترجمين دائمًا أن يعملوا حسابًا لتوقعات القراء والسياق الثقافى للنص المصدر. وعلى المترجمين – باعتبارهم قراء ذوى كفاءة ومسؤولين عن إنتاج النصوص – أن يضعوا استراتيجيات ترجمية، وأن يحاولوا البت فى مدى نجاح كل منها فى سياقه الخاص، وأما القراء فهم المنتفعون بالمنتج النهائى، أو مؤلفون مشاركون، إذا قبلنا تفسيرًا جذريًّا لدورهم، وهم الذين يتلقون ويستجيبون لنتائج جهود المترجمين.

ولما كانت الترجمة ظاهرة من ظواهر الحياة الحقيقية، لم يكن فى طوق هذا الكتاب التركيز على القضايا النظرية وحدها، بل كان لا بد من النظر إليها طول الوقت فى إطار ممارسة الترجمة وتلقيها. ومن ثم كان على الباحثة أن تخاطب المترجمين الفعليين وتستمع إليهم، وكذلك القراء الفعليين (الذين كثيرًا ما يغيبون عن دراسات الترجمة) وهو ما أدى إلى الخروج بنظرات مفيدة فى كيفية معالجة المترجمين المحترفين للإحالات وكيفية فهم قرائهم للنتائج. والواقع أن النتائج التجريبية التى يقدمها هذا الكتاب

تقول إن القراء الحقيقيين كثيرًا ما تصيبهم الحيرة إزاء فقرات معينة فى النصوص المستهدفة إذا لم تكن الاختلافات الثقافية قد روعيت فى مرحلة إعادة الصياغة.

وتدل البيانات التجريبية الأخرى على أن اكتساب الثنائية الثقافية المتوقع وجودها لدى المترجمين عملية شديدة البطء، بل إن المترجمين المبتدئين على المستوى الجامعى الذين يتسمون بمهارات لغوية لا بأس بها بصفة عامة، كثيرًا ما كان يصعب عليهم التعرف على الإحالات وإدراك وظيفتها فى النص المصدر. وبتعبير آخر لم تكن كفاءة قراءتهم للثقافة المصدر قد بلغت بعد المستوى الكافى لتمكينهم من معالجة هذا الجانب من جوانب تحليل النص الأصلى.

وكان من المسائل المهمة المختلفة النظر فى إمكان 'مَنْهَجَةِ' الاستراتيـچيات الممكنة بأسلوب يجعلها مفيدة فى دروس الترجمة، وربما فى ممارسة الترجمة أيضًا. وقد أدى ذلك إلى ترتيب الاستراتيـچيات وفق منهج 'مينياكس' المشار إليه آنفًا، فى صورة الأشكال البيانية التى قد تنجح فى تذكيرنا بشتى الاستراتيـچيات المتاحة، ومناهضة الاتجاه الذى لُوحظ – وأُشير إليه فى القسم الوصفى من هذه الدراسة – وهو كثرة لجوء المترجمين إلى الأخذ بالحد الأدنى من التغيير فى معالجتهم للإحالات.

والنتيجة التى انتهى إليها هذا الكتاب تقول إن استخدام الاستراتيـچية المهيمنة فى النصوص المستهدفة التى شملتها الدراسة – أى الحد الأدنى من التغيير فى حالة الإحالة بالعبارات الأساسية والإبقاء على الإحالة بأسماء الأعلام – يمكن التشكيك فيها استنادًا إلى نتائج اختبارات استجابة القراء، إذ تدعم هذه الاختبارات الافتراض القائل إن ترجمة كلمات الإحالات مع تجاهل معناها التداولى وظلال معانيها كثيرًا ما يؤدى إلى عقبات ثقافية، أو بتعبير آخر إلى ترجمات محيرة للقارئ ويستحيل النفاذ إلى دلالاتها من وجهة نظر القراء. ويمكن تفسير هذه النتيجة بأنها تمثل توصية للمترجمين

بأن يعملوا حسابًا لحاجات المتلقين عند اختيار استراتيجيات ترجمة الإحالات، وتوصية لمعلمى اللغات على المستوى الجامعى ومدربى المترجمين أن يولوا عناية أكبر لتحقيق الثنائية الثقافية لطلابهم. فالواضح أن من حق قراء النصوص المستهدفة الحصول على ترجمات ناجحة، والترجمات الناجحة هى التى تقدم لقرائها المادة اللازمة للمشاركة فى العملية التوصيلية.

والمأمول أن يأتى العمل بدراسات الترجمة فى المستقبل بالمزيد من البيانات التى توضح كيفية استقبال النصوص المترجمة وكيف يتفاوت ذلك الاستقبال على مر الزمن وما بين ثقافة وثقافة. فالواقع أن المترجمين نادرًا ما يترجمون لأنفسهم، بل إن دورهم الأساسى أن ينهضوا بالوساطة من بين الثقافات لخدمة قرائهم.

الملاحق

الملحق ١ المقابلات الشخصية مع المترجمين

ترجمة الاستبيان المستخدم. صيغت الأسئلة حتى تستخدم فى المقابلات الشخصية الشفاهية، وكذلك لإرسالها إلى المترجين إن كانوا يفضلون الإجابة كتابيًا. (ترجمة هذا الملحق والاستبيانات فى الملاحق الأخرى من وضع المؤلفة).

دراسة الإحالات / المقابلات الشخصية للمترجمين

أولاً: الخلفية

١- ما عدد الكتب التى ترجمتها؟

٢- كيف بدأت العمل بالترجمة؟

٣- ما خلفيتك التعليمية والتدريبية؟

٤- ما الذى حُرمت منه فى تدريبك (أى ما المعارف والمهارات التى اكتشفت أنك حُرِمْتَ منها بِدَايةً)؟

ثانيًا: مشكلة الترجمة

١- ما رأيك فى دراسات الترجمة (البحث فى الترجمة) فى الوقت الحاضر؟

٢- هل وجدت أنت نفسك صعوبة فى ترجمة الإحالات؟ هل تعتبرها من مشكلات الترجمة؟

٣- ما المبادئ التى تطبقها عند ترجمتها؟

٤- هل من عادتك التفكير فى مثل هذه المسائل على المستوى العام، أم تراك تعالجها على أساس كل حالة على حدة؟

ثالثًا: القراء

١ - هل تفكر فى قرائك فى المستقبل عند الترجمة؟

٢- هل تعتبرهم قراءك أم قراء مؤلف النص المصدر؟

٣- كيف ترى الذين يقرؤون ترجماتك؟ هل لديك صورة معينة عن 'قارئك المعتاد'؟

٤- هل تتغير هذه الفكرة من نص إلى نص؟

٥- هل تغير هذا المفهوم للقارئ خلال السنوات التى عملت فيها مترجمًا واكتسبت خبرة؟

٦- هل تظن أن على المترجم أن يأخذ فى اعتباره حاجات قرائه؟ وهل لذلك أية فائدة؟

٧- هل قلت فى نفسك يومًا ما: لن يفهم القراء الفنلنديون هذا الكلام؟

٨- وإذا حدث هذا فهل له تأثير على الحل الذى تختاره؟

رابعًا: العثور على الإحالات والتعرف عليها

١ - عندما تقرأ نصًا أصليًا، كيف تعرف أنك صادفت إحالة؟

٢- هل تظن أنك قد فاتتك أية إحالة؟

٣- هل حاولت يومًا ما معرفة مصدر إحدى الإحالات؟ ما سبيلك إلى ذلك؟ وما مدى شيوع هذا؟

٤- هل واجهت أية صعوبة فى فهم معنى إحدى الإحالات (= أى لماذا استُخْدِمَتْ هذه الإحالة هنا)؟

خامسًا: استراتيجيات الترجمة

١ - هل ترى أن المترجم مسموح له بالشرح؟

٢- ما الظروف التى تحذف فيها إحالة ما؟

٣- ما مبادئك فيما يتعلق باستبدال إحالة بإحالة أخرى أو بشرح الأمر فى الهامش أو فى حاشية؟

٤- ما رد فعلك بصفة عامة عندما تلمح إحالة فى نص ما؟

٥- ما رأيك فى مقولة إن المترجم وسيط ثقافى؟

٦- هل ترى أن عملك يمثل وساطة ثقافية؟

سادسًا: وإلى جانب هذا كله

١- هل تتذكر أى أمثلة إيضاحية بشأن أى القضايا المشار إليها هنا؟

٢- هل لديك أقوال أخرى تود إضافتها بشأن هذا الموضوع؟

٣- بم أحسست عندما ترجمت النص الذى أصبح جزءًا من مادة دراستى؟ شكرًا!

الملحق ٢ تفاصيل المشاركين (اختبار ق ع، اختبار كوفولا، اختبار دارسى الإنجليزية)

اختبار القارئ العام ١

المشاركون: عموم القراء (٢٣)

الجنس	العدد	السن	الدرجة
أنثى	٢٠	٢٠-٢٩	٥
ذكر	٢	٣٠-٣٩	٣
لم يذكر	١	٤٠-٤٩	٦
المجموع	٢٣	٥٠-٥٩	٦
		٦٠+	٣
		المجموع	٢٣

القراءة باللغات الأجنبية

حدد المشاركون عدد من يقرأ منهم نصوصًا بلغة أجنبية كما يلى (وقد أدرجت اللغة السويدية كلغة أجنبية إذا اعتبرها المشارك كذلك) سواء كانت النصوص من الصحف/ المجلات أو الكتب:

(أ) بالإنجليزية	
كثيرًا (= كل أسبوع)	٤
أحيانًا (= مرة أو مرتين فى الشهر)	٦
نادرًا (= عدد محدود فى السنة)	٩
(ب) لغات أجنبية أخرى غير الإنجليزية	
كثيرًا	صفر
أحيانًا	١
نادرًا	١
(ج) لا لغات أجنبية	٢
المجموع	٢٣

اختبار 'هاملت'

طُلب من المشاركين أن يضعوا خطوطًا تحت أية إحالات لاحظوها وأن يحددوا المصادر التى لاحظوها فى النص رقم (صفر) وهو مقتطف من رواية كتبتها إيـفا كيلـپى (١٩٨٣) (وقد سبق إيراد جزء من المقتطف آنفًا) وكانت أوضح إحالة فى النص الفنلندى تمثل تعديلًا لعبارة هاملت أكون أم لا أكون؟

ذكر المصدر	١٣
لا ذكر للمصدر بل الترجمة الفنلندية المعتمدة	٢
لا ذكر للمصدر، ولكن وضع خط تحت الإحالة	٥
لم يشر إليها أحد	٣
المجموع	٢٣

اختبار القارئ العام ٢

المشاركون : عموم القراء (= ٥٧)

الجنس	العدد	السن	الدرجة
أنثى	٢٠	١٩	٢
ذكر	٣٦	٢٠–٢٩	٣١
لم يذكر	١	٣٠–٣٩	١٣
المجموع	٥٧	٤٠–٤٩	٥
		٥٠–٥٩	٣
		٦٠ +	٣
		المجموع	٥٧

القراءة باللغات الأجنبية

(أ) بالإنجليزية	
كثيرًا (= كل أسبوع)	١٣
أحيانًا (= مرة أو مرتين فى الشهر)	١٧
نادرًا (= عدد محدود فى السنة)	١٩

(ب) لغات أجنبية أخرى غير الإنجليزية	
كثيرًا	٢
أحيانًا	صفر
نادرًا	١
(ج) لا لغات أجنبية	٥
المجموع	٥٧

اختبار 'هاملت'

ذكر المصدر	٥٠
لا ذكر للمصدر بل الترجمة الفنلندية المعتمدة	٢
لا ذكر للمصدر، ولكن وضع خط تحت الإحالة	١
لم يشر إليها أحد	٤
المجموع	٥٧

اختبار كوفولا

المشاركون: طلاب الترجمة ومعلموها فى قسم كوفولا لدراسات الترجمة بجامعة هلسنكى (٥١).

الجنس	
أنثى	٣٢
ذكر	٩
غير مذكور	١٠
المجموع	٥١

العمر	
(أ) طلاب اللغة الإنجليزية	
١٩	٢
٢٠–٢٩	١٦
٣٠–٣٩	٤
(ب) طلاب اللغات الأخرى	
١٩	٣
٢٠–٢٩	٢٠
٣٠–٣٩	٢
(ج) المعلمون (أحدهم معلم للإنجليزية)	
٤٠–٤٩	٢
٥٠–٥٩	٢
المجموع	٥١

اختبار طلاب اللغة الإنجليزية

المشاركون: طلاب فى قسم اللغة الإنجليزية، جامعة هلسنكى (٣٣).

الجنس	
أنثى	٣٠
ذكر	٣
غير مذكور	صفر
المجموع	٣٣

العمر	
٢٠ – ٢٩	٣٠
٣٠ – ٣٩	صفر
٤٠ – ٤٩	٢
٥٠ – ٥٩	صفر
٦٠ +	١
المجموع	٣٣

المرحلة الدراسية (بعد نحو عشر سنوات من دراسة الإنجليزية فى المدرسة)

أولاً (المرحلة الأساسية)	١
ثانيًا (المرحلة المتوسطة)	٢٣
ثالثًا (المرحلة المتقدمة)	٨
الدراسات العليا	١
المجموع	٣٣

الملحق ٣ استبيان اختبار القارئ العام

ترجمة التعليمات الموجهة للقراء المشاركين فى اختبار القارئ العام، والأسئلة المرفقة بكل مقتطف. (هذا الكتاب لا يتضمن النصوص المستهدفة، ولمن يريد الاطلاع على النصوص المصدر أن يرجع إلى الملحق ٦)

الطلب الموجه إلى القارئ

عزيزى القارئ:

أقوم حاليًا بكتابة رسالة علمية عن ترجمة الإحالات وأحتاج إلى أن أعرف كيف يستجيب القراء الفنلنديون لما يقرؤونه.

الإحالة = إشارة كثيرًا ما تكون قصيرة، مباشرة أو غير مباشرة، إلى شخص مثلًا أو كتاب أو حادثة أو تعبير يفترض أنه مألوف للقارئ. والإحالات مرتبطة بالثقافة، وهو ما يعنى أن بعضها فقط مألوف فى اللغة الأم للفرد، وبعضها الآخر مألوف فى أكثر من لغة واحدة. (على نحو ما يحدث بسبب تأثير الكتب أو الأفلام المترجمة مثلًا).

نموذج : "هل تود أن تظل فنلندا فى الإمبيـفـارا (*Impivaara*) الخاصة بها إلى الأبد؟" (إحالة إلى رواية أليكسيس كيفى بعنوان سبعة إخوة)

نموذج آخر: "وعد المعلم طلاب السنة النهائية بالمدرسة الثانوية ببذل الدم والعرق والدموع، ولكن المرء لا يحقق الفوز إلا باجتياز المصاعب". (العبارة الأولى إحالة إلى خطبة من خطب وينستون تشيرشيل أثناء الحرب العالمية الثانية، والعبارة الأخيرة ترجمة للمثل (*per aspera ad astra*) باللاتينية.

أرجوك أن تقرأ المقتطفات المرفقة وأن تجيب بعدها عن الأسئلة. وأرجو أن تعتمد فى إجابتك على ما تعرفه وتحسه بنفسك من دون استشارة غيرك أو الاستعانة بالمراجع. كما أرجوك أن تعيد إلىّ الاستبيان ولو كنت تشعر أنك لم تقل شيئًا يذكر، فلسوف يكون مفيدًا أيضًا لى.

وسوف أحتاج أيضًا عند تفريغ المعلومات إلى البيانات التالية عن المشاركة: (املأ الفراغ، أو ضع خطًا تحت الكلمة، أو حددها بوضع دائرة حولها أو بعلامة X ...).

أنا امرأة / رجل ، وعمرى... سنة.

وأنا أقرأ أيضًا صحفًا ومجلات بلغات أجنبية: نعم/ لا

وكذلك الكتب: نعم/ لا

كل أسبوع تقريبًا/ واحد أو اثنين فى الشهر/ عدد محدود كل سنة باللغات التالية....

معلومات إضافية متاحة [رقم التليفون]

شكرًا على المساعدة!

[مثال: مقتطف من رواية باللغة الفنلندية، غير مدرج فى هذا الكتاب]

المقتطف المرفق من رواية كتبتها إيڤا كيلپى، ويتضمن إحالة (الكلمات التى تحتها خط). وهى تشير إلى ترنيمة دينية وقد توحى مثلًا بأن الشخصيات فى المقتطف ذوو ميول دينية، وقد يجد القارئ أن الجمع بين أمور الحياة اليومية وسطر من الترنيمة أمرًا طريفًا.

إذا لاحظت وجود إحالات فى نصوص الاستبيان فأرجو أن تضع خطًّا تحت كل إحالة وتكتب ما توحى إليك به. وفى النصوص أيضًا عبارات أو جمل تحتها خطوط. أجب الأسئلة على تلك العبارات أو الجمل بأسلوبك الخاص.

أرجو أن تلاحظ أن هذا ليس اختبارًا لمعلوماتك، لكنه يستكشف كيف تستجيب، باعتبارك قارئا، لما تقرأ.

النص رقم صفر: مقتطف من رواية فنلندية كيلپى (١٩٨٣) (مستخدم للتحقق من إمكان ملاحظة المشاركين وجود إحالة من المفترض أنها مألوفة ولكنها مستعملة بصورة معدلة فى نص أصلى باللغة الأم للكاتب. انظر جزءًا من المقتطف فى ص ١٤١ وانظر نتائج اختبار 'هاملت' هنا فى الملحق ٢).

النصوص الأصلية المستخدمة

اختبارق ع ١

- لودج (أين سيارات 'إيمب' من بنات العام الماضى)

  المطلوب: ضع خطًّا تحت أية إحالة تجدها.

- ماكبين (المرأة تعمل من مشرق الشمس إلى مغربها)

السؤال: ماذا تظن معنى هذا؟ ماذا يعنى فى السياق؟

- ماكبين (منفصلة ولكن متساوية)

السؤال: ماذا تظن معنى هذا؟ ماذا يعنى فى السياق؟

- أولينجهام (بجسدى أعبدك)

السؤال: كيف تفهم حجة هذا الشاب؟

- لورى (الأرنب الأبيض)

السؤال: ما نوع هذا التعبير (وما الذى يجعلك تظن ذلك)؟

- لورى (الطحان من بلدة 'دى')

السؤال: ماذا توحى هذه المقارنة لك؟

- لور ى (أمها سمسارة العقارات، القوطية الغربية)

السؤال: كيف تفهم الإشارة إلى والدة باربى؟

- لور ى (ركن ما فى حقل إنجليزى)

المعلومات الأساسية المقدمة: المكان الذى تقع فيه أحداث الرواية هو إنجلترا، وفينى باحثة فى منتصف العمر، وهى تخبر إدوين الإنجليزى، وهو من قدامى معارفها، أن تشاك، الأمريكى القح الذى يعرفانه، قد توفى فجأة بسبب نوبة قلبية. وأما الذى لا تكشف عنه فينى فهو أنها كانت قد ارتبطت بعلاقة غرامية قصيرة معه قبل وفاته بقليل.

السؤال: كيف تفسر كلمات إدوين؟ (الفكرة ونبرات الصوت)

النصوص المصدر فى الملحق ٦

اختبار ق ع ٢

- پاركر (ريبيكا / پوليانا)

المعلومات الأساسية المقدمة: تيكنور يدعو الراوى، سبنسر، إلى أن يعمل حارسًا شخصيًّا للكاتبة والمناضلة النسوية راشيل والاس فترة ما.

السؤال: كيف تفهم الطلب الذى وُضع خط تحته؟ ما الذى ينبغى أن يكون عليه الحارس الشخصى المثالى وكيف يجب عليه أن يتصرف؟

- پـاركر (كارى نيشن/ مناضلة فى سبيل حق الانتخاب للمرأة فى العشرينيات) (فى النسخة أ من الاختبار)

السؤال: صف المظهر الذى لم تكن تبدو راشيل والاس عليه، أى ما الصورة التى توحى بها للذهن عبارة "مناضلة فى سبيل حق الانتخاب للمرأة فى العشرينيات".

- پـاركر (فيل البحر والنجار) (فى النسخة ب)

السؤال: لماذا أُطلق على ذلك المكان اسم فيل البحر والنجار؟ وما يكون عليه الحال إذا أطلق عليه اسم "مورسو ونيكارى"؟ (فكلمة 'نيكارى' مصطلح آخر يطلق على 'النجار').

- پـاركر (رداء ذو لون أزرق فاتح يغطى الجسم كله)

كيف تفهم كلمات سپـنسر؟

- أولينجهام (يوجد ذهب فى تلك البقاع/ منجم ذهب حقيقى)

السؤال: ماذا تعنى عبارة 'منجم ذهب حقيقى'؟

- ماكيين (شبكات معقدة) (فى النسخة أ)

السؤال: ماذا تعنى لك الكلمات التى وضعت تحتها خطوط فى هذا السياق؟

- لورى (يقظين عند منتصف الليل) (فى النسخة ب)

السؤال: ما معنى الكلمات التى وضعت تحتها خطوط؟ (= ماذا تقصد ڤـينى؟) هل ترى إحالة إلى شىء ما هنا؟ كيف تفهم كلمات السيد ممسون "هه؟ آه! هاها!"؟

- لورى (غصن زيتون)

السؤال: ما الذى يخطر على بالك عند قراءة الصور الشعرية الواردة فى الفقرة الثانية؟ ماذا يمكن أن تشير إليه؟

- لورى (أمها، سمسارة العقارات القوطية الغربية)

السؤال: كيف تفهم الإشارة إلى والدة باربى؟

- ويلدون (كل شيء سيكون على ما يرام)

المعلومات الأساسية المقدمة: هيلين قد وضعت طفلًا لتوها.

السؤال: ماذا تعنى هيلين؟ هل توجد هنا إحالة إلى شيء ما؟

النصوص المصدر فى الملحق ٦

الملحق ٤ استبيان اختبار كوفولا

ترجمة الاستبيان المستخدم فى اختبار كوفـولا

الطلب المقدم إلى القارئ

معلومات عن المشارك

- أنثى / ذكر ، والعمر....
- طالب / معلم / مترجم
- يعمل باللغة الإنجليزية : نعم / لا
- اللغة الأم (إن لم تكن فنلندية): ......

(١) هل تعرف الأسماء التالية؟ ضع خطا تحت الكلمات المألوفة لك واكتب وصفًا موجزًا لها.

مثال: الصغيرة ذات الرداء الأحمر ذهبت لزيارة جدتها، والتهمها الذئب

أجاج

بوديسيا (بوديكا)

ديزى بوكانان

توماس جراد جرايند

كارى نيشن

پـوليانا

نيرو وولف

إوز مبنى الكاپـيتول

(٢) اقرأ المقتطفات التالية وأجب عن الأسئلة بإيجاز

- لورى (الأرنب الأبيض)

السؤال: ما نوع هذا التعبير (ولماذا تظن ذلك)؟

- أولينجهام (بجسدى أعبدك)

السؤال: كيف تفهم حجة هذا الشاب؟

شكرًا لك على مساعدتك!

النصوص المستهدفة غير مدرجة فى هذا الكتاب، والنصوص المصدر فى الملحق ٦

الملحق ٥ : استبيان اختبار دارسى اللغة الإنجليزية

ترجمة التعليمات الموجهة إلى الطلاب المشاركين فى اختبار دارسى الإنجليزية

اختبار الإحالات

يحاول هذا الاختبار اكتشاف مدى الصعوبة التى يجدها الفنلنديون فى الإحالات الواردة فى نصوص اللغة الإنجليزية. والهدف إدراك مدى سهولة اكتشاف دارس اللغة الإنجليزية للإحالات فى نص إنجليزى والاهتداء إلى مصادرها (أى ما تحيل القارئ إليه) وفهم معناها. ويتمثل هدف آخر فى رصد شتى أنماط الترجمة المقدمة.

سوف تقدم إليك نسختان تتضمنان النص نفسه. لك أن تعمل بسرعتك المعتادة ولا يلزم أن تكون قد انتهيت من جميع النصوص بنهاية الاختبار.

ما ينبغى أن تفعله

- اقرأ أولًا تعريفات مصطلح الإحالة المقدمة إليك ثم أجب عن الأسئلة أدناه.
- اقرأ جميع النصوص فى النسخة الأولى وضع خطوطًا تحت ما تكتشفه من إحالات. اكتب مصادرها (أى ما تحيل القارئ إليه) إذا استطعت التعرف عليها. لك أيضًا أن تستند فى إجاباتك إلى ما تذكره منها ولو دون وضوح أو بالحدس والتخمين. تقبل الإجابات بالفنلندية أو الإنجليزية.
- استبدل هذه النسخة بالثانية حيث تجد أن بعض الإحالات قد وُضِعَتْ تحتها خطوط، وبغضِّ النظر عن الإحالات التى وَضَعْتُ تحتها خطوطًا فى النسخة الأولى، انظر فيما يلى: (أ) مضمون كل إحالة فى السياق المبين، ثم اكتب شرحًا (فى ورقة منفصلة أو على ظهر الورقة) كأنما كنت تشرح الفقرة لشخص لا يجيد معرفة الإنجليزية مثلك. واشرح أيضًا مغزى الإحالة (أى أجب عن السؤال: ما سبب استخدامها هنا؟). وبعد ذلك (ب) ترجم الفقرة المبينة التى تتضمن الإحالة إلى اللغة الفنلندية. ولك أن تحدد أكثر من ترجمة واحدة وأن تقيِّم وتعلق على ترجماتك.

الإحالة (Allusion) "من المصدر اللاتينى (*alludere*) أى يلعب بشىء، أو يتفكه، أو يشير إلى. إشارة إلى شخصيات وأحداث فى الأساطير الخرافية أو الأساطير التاريخية، أو التاريخ" (سكوط، **المصطلحات الأدبية الشائعة،** ١٩٦٥)

الإحالة "إشارة ضمنية إلى عمل أدبى آخر، أو إلى فن آخر، أو إلى التاريخ، أو إلى شخوص معاصرة، أو ما جرى مجراها" (پريمنجر، **موسوعة الشعراء وفن الشعر،** ١٩٦٥)

"إشارة، عادة ما تكون موجزة، وكثيرًا ما تكون عارضة، وأحيانًا غير مباشرة، إلى شخص أو حادثة أو حالة يفترض أنها مألوفة، ولكنها قد تكون فى بعض الأحيان غامضة أو مجهولة للقارئ" (شو، معجم المصطلحات الأدبية، ١٩٧٦)

"الإحالة تعبير مجازى يقارن بين جوانب أو صفات النظائر فى التاريخ أو الأساطير، أو الكتب المقدسة، أو الأدب، أو الثقافة الشعبية أو المعاصرة" (لاس وآخرون ١٩٨٧)

المشارك:

- الاسم الكودى
- السن
- أنثى / ذكر
- المرحلة الدراسية (أولى، ثانية، ثالثة)
- الخلفية الأسرية، التعليم (لا تجب عن هذا إلا إذا كان أحد الوالدين من أبناء اللغة الإنجليزية أو إن كنت قد التحقت بمدرسة إنجليزية أو ما إلى ذلك بسبيل).

النصوص المصدر المستعملة

- لورى (ركن ما فى حقل إنجليزى)
- پاريتسكى (ولا جميع عطور بلاد العرب)
- پاريتسكى (ديك بوتكوس)
- ريندل (مثل أليس أخرى)

- بودين (العجول المسمنة)
- ريندل (إوزة / طائر التم [البجع])
- ريندل (لقد ذوى إكليل غار الحرب)
- مودى (جميلة ودكناء وعميقة)
- مودى (أقسى الطعنات)

النصوص المصدر مطبوعة فى الملحق ٧

الملحق ٦ المقتطفات من النصوص المصدر (اختبار القارئ العام، اختبار كوفولا)

النص ألف: لورى (الأرنب الأبيض)

كان الاستوديو، عندما عثر عليه، مثبطًا للهمة: لم يكن بالمكان الذى يختاره أى فرد لموعد غرامى. كان فريد يفضل مبنى محطة الإذاعة البريطانية فى شارع پورتلاند، الذى قصده مع روزمارى ذات يوم: كان معبدًا فكاهيًّا بنى بطراز 'آرت ديكو'، وفوق بابه مصباح باهر الضوء ذهبى اللون، وصَفٌّ من المصاعد المزركشة، وكان خلفهما مبنى تتداخل فيه الممرات كأنه التيه، ويهرع فيه أشخاص غريبو المنظر وعلى وجوههم تعبيرات الأرنب الأبيض. وكانت غرف [التسجيلات] الصوتية أنفاقًا مريحة تنتشر فيها مقاعد من الجلد اللين التى أنهكها طول الاستعمال وميكروفونات ولوحات مفاتيح تنتمى إلى الماضى فى مظهرها، وكانت أصداء 'معركة بريطانيا' لاتزال تتردد فيها يبدو فى الجو الذى امتلأ بالدخان.

وأما المحطة التجارية فكانت باردة ولا تحمل أى اسم، ومعاصرة إلى حد التطرف، وكان بهوها ذو الواجهة الزجاجية لا يتسم إلا بالحد الأدنى من الزخرفة، طبقًا لطراز ماديسون أڤينيو. وكان نحو اثنى عشر مراهقًا غائصين فى الأرائك المصنوعة من البلاستيك، يمضغون اللبان ويهزون ركبهم وفقًا لإيقاع موسيقى الروك.

(أليسون لورى، شئون خارجية)

النص باء: باركر (فيل البحر والنجار)

كنت مع سوزان فى وسط سوق كوينسى نأكل المحار ونشرب الجعة ونتجادل. أو نتكلم كلامًا يشبه الجدل.

قالت سوزان "لمَ لمْ تظلّ على الحياد؟ كانت راشيل قد طلبت منك ذلك"

"أن أقف مكتوفة اليدين وأتركهم يعصرونها؟"

قالت سوزان "نعم" وهى تنتزع محارًا من قشرته. لا يقدمون شوكات طعام فى أكشاك المأكولات البحرية الصغيرة الطازجة، بل يكتفون بتقديم أنواع المحار أو الجنبرى، إلى جانب الجعة فى أكواب من الكرتون. وعلى المائدة آنية وضع فيها البسكويت الذى يؤكل مع المحار، وزجاجات من البلاستيك يضغط المرء عليها للحصول على صلصة الكوكتيل، وأطلقوا على المكان اسم فيل البحر والنجار. لكننى أحبه على أية حال.

وقلت "لم أكن أستطيع ذلك". كان الناس يروحون ويغدون فى الممر الرئيسى تحت قبة سقف السوق. ومر رجل ذو لحية ويرتدى كاسكيتة التزحلق على الجليد وپلوفر أخضر ذا رقبة عالية، فنظر إلى سوزان وهمس بكلمات إلى الرجل الذى يصاحبه، فتطلع هذا الأخير إلى سوزان وأومأ موافقًا. وابتسم الاثنان ثم أدركا أننى أنظر إليهما فحولا بصرهما وواصلا المسير. وطلبت كوبًا آخر من الجعة، ورشفت سوزان رشفة من كوبها.

وسألتنى سوزان "لمَ لمْ تستطيعى ذلك؟"

"كانت تمثل انتهاكًا لشىء ما"

"وما ذاك؟"

وهززت كتفى وقلت "كرامتى؟"

(روبرت ب پاركر، البحث عن راشيل والاس)

"قلت لك من قبل: ليس عندى حس فكاهى. موافق؟"

"موافق"

"وأخيرًا عليك أن تبتعد عنى إلا إذا شعرت أن حياتى فى خطر. أدرك أنك لابد أن تكون موجودًا ومنتبهًا. لا أعرف مدى جدية التهديدات، ولكنك لابد أن تفترض أنها جادة. أفهم ذلك. لكننى لا أريد أن تتصل بى إلا إذا تعرضت للهلاك. فلست أريد إلا شبحًا".

قلتُ "موافق" وشربتُ ما بقى من الجعة فى كوبى. وجاء النادل فأخذ الطبق الصغير الخالى بعد نفاد الفول السودانى منه، ووضع فى مكانه طبقًا آخر. ولاحظت راشيل والاس أن كوب الجعة أمامى قد فرغ فأشارت إلى النادل إشارة تدعوه إلى إحضار كوب آخر. ونظر تيكنور فى كوبه وفى كوب راشيل والاس. كان كوبه فارغًا على عكس كوبها. فلم يطلب المزيد.

قالت "أنت جميل المنظر، وهذه حلة أنيقة، وأجاد الحائك تفصيلها. هل ارتديت هذه الملابس الأنيقة خصوصًا لهذه المناسبة، أم أنت جميل الهندام على الدوام؟"

"بل ارتديت هذه الملابس خصوصًا لهذه المناسبة وأنا أرتدى فى العادة رداء ذا لون أزرق فاقع يغطى الجسم كله، وعلى صدره حرف S كبير أحمر". كان الضوء خافتًا فى المشرب، ولكن طلاء شفتيها الأحمر كان متوهجًا وتصورت للحظة عابرة أنها ابتسمت أو كادت تبتسم، أو أن أحد ركنى شفتيها قد اختلج.

قالت: "أريدك أن تكون حسن الطلعة".

"سأكون حسن الطلعة، ولكن إذا أردت أن يكون مظهرى لائقًا فعليك أن تطلعينى على خططك مقدمًا"

فقالت "بالتأكيد".

(روبرت ب. پاركر: البحث عن راشيل والاس)

النص دال: لورى (غصن الزيتون)

كان العبء الآخر الجاثم على ذهن فريد عبئًا أثقل، وإن لم يكن يتكون من رزمة كتب، بل من خطاب بالبريد الجوى يكاد يكون أخف من الهواء نفسه. كان الخطاب مرسلًا من زوجته التى جافته، واسمها 'رو'، وكان أول خطاب ترسله منذ أربعة أشهر، على الرغم من أنه أرسل إليها عدة خطابات، وطلب منها أن تحول خطاباته إلى عنوانه الحالى، وأعاد إليها بطاقة التأمين الصحى الخاصة بها، واستفسر منها عن عنوان صديق كان يفترض أنه فى جامعة ساسيكس. ولكن زوجته – حسبما كان له أن يتوقع – لم تحول إليه الخطابات، أو تشكره على إرسال البطاقة، أو ترسل إليه العنوان المطلوب.

ولكن تلك الرسالة الزرقاء المرسلة بالبريد الجوى كانت ترفرف الآن عبر المحيط قادمة نحوه، مثل طائر سلام أزرق اللون يعود فى وقت متأخر إلى الفلك المهجور، بعد ثلاثة أضعاف أربعين يومًا وليلة. وكانت تحمل فى منقارها دون شك غصن زيتون أخضر.

(أليسون لورى، شؤون خارجية)

النص هاء: أولينجهام (بجسدى أعبدك)

تركها دون أن ينطق، وأغلق باب الدرج بعناية خلفه، وضغط على الزر الكهربائى الذى أضاء غرفة النوم العلوية، وصعد الدرج بسرعة إليها، لكنه توقف فجأة عند العتبة. كانت امرأة راقدة فى الفراش، وظلال قائمة الفراش الخلفية تحجب وجهها. وكان يعرف من تكون قبل أن يصل إليها ويلقي النظر عليها.

كانت چوليا راقدة على ظهرها، وتضع يديها خلف رأسها، وعيناها مفتوحتان منتبهتان فاحمتان. لم يكن يرتسم على وجهها أى تعبير على الإطلاق، وتصور هو أنها لم تكن تتنفس. وجعلت تراقبه فى صمت، ولم يكن يدل على أنها حية غير عينيها الجادتين، اللتين غمرهما السواد نتيجة الإنهاك فى الصراع العاطفى الذى خسرته.

وتوقف تيموثى لحظة يتطلع إليها، ثم استدار كأنما يريد الخروج، والقلق يغشى وجهه، فإذا بها تمد ذراعيها وتجذبه إليها.

وترك موج الراحة والسلم يغمره هنيهة واستسلم له، ولكن عندما ارتفعت الأمواج فى دمه تمكن من السيطرة على نفسه ودفعها بعيدًا عنه أثناء اجتهاده للنهوض.

وهمس بصوت حاسم "لا. كفى. ليس فى هذا المكان كما قلت. ليس فى هذه الحفرة وهذا الركن. لن أسمح لك. تتمنين لى مثلما تتمنين لنفسك. يمكن أن نفقد شيئًا ما. "بجسدى أعبدك". ولا تنسى ذلك قط يا -يا من أقدسها".

(مارچرى أولينجهام، المربية الصينية)

النص واو: لورى (يقطين عند منتصف الليل)

لا بد أن تفعل شيئًا ما. ماذا؟ لما مثلًا أن تعود إلى المحطة وتحاول أن تطلب بالتليفون حضور سيارة أجرة صغيرة، وإن كانت سمعة هذا النوع قد ساءت بسبب عدم الحضور فى الموعد المحدد. وبسبب المغالاة فى الأجرة. وإذا بالغ التاكسى فى الأجرة المطلوبة، فهل معها نقود إنجليزية كافية؟

لا فائدة من القلق على هذا، الآن على الأقل. وأخذت ڤينى نفسين عميقين لتهدئة روعها، ثم دفعت حقائبها عائدة إلى المحطة، وهى تأمل فى حدوث معجزة بظهور شبح تاكسى. ولم تكن بالمحطة أية تاكسيات بطبيعة الحال، بل كانت تعج بحشد من السياح الذين قدموا للاستمتاع بالجو

المشمس، مع حقائبهم، فى انتظار ركوب حافلة مستأجرة. وكانت على وشك التراجع حين سمعت مستر هوبز/ ممسون يحييها. كان يرتدى الآن قبعة برتقالية من قبعات رعاة البقر، وفى أطرافها ريش، وسترة من جلد الغنم مبطنة بالفراء، وتتدلى حول جسمه آلات التصوير، بحيث أصبح أقرب شبه إلى كاريكاتير السائح الأمريكى، القادم من الغرب.

"مرحبًا بك! ما المشكلة؟"

وقالت ڤينى وهى تجتهد لكبت مشاعرها "لا شىء"، إذ كانت تدرك أن وجهها لابد أن يشى بحالتها النفسية. ثم أضافت "كنت أبحث عن تاكسى وحسب".

ويحدق مامسون عبر الرصيف الخالى الذى ينهمر فوقه المطر وتنتشر فيه الأضواء ثم يقول "لا يبدو لى أى تاكسى هنا".

وتمكنت من رسم ابتسامة اعتذار موجزة على شفتيها قائلة "لا! الظاهر أنها تتحول جميعًا إلى يقطين عند منتصف الليل".

"هه؟ أوه! ها ها! اسمعى.. لك أن تركبى الحافلة معنا، فسوف تصل بنا إلى وسط المدينة، إلى فندق فى وسطها، وذلك ما تقوله نشرة الرحلة. وأراهن أنك سوف تجدين تاكسيات هناك".

وعلى الرغم من عبارات احتجاجها الواهية التى تنم على الإرهاق ألقى بنفسه وسط الحشد وعاد بعد دقيقة ليعلن الانتهاء من ترتيب كل شىء. وكان من حسن حظها أنها كانت آخر من يركب الحافلة مع مستر ممسون، وهو ما جعلهما يجلسان فى مكانين منفصلين، وأعفاها من الإصغاء إلى المزيد من محادثته.

(أليسون لورى شؤون خارجية)

النص زين : ماكبين (المرأة تعمل من مشرق الشمس إلى غروبها)

إن كنت تعرف العلامات التى يمكن للمسدس أن يتركها، وإن كنت تعرف أين تبحث عنها فى غلاف الرصاصة الفارغ، فكل ما عليك أن تطلق بعض الطلقات من المسدس المشتبه فيه، وتستعيد الفوارغ وترصد علاماتها لتحديد أشكالها، ثم تناول غلاف الطلقة الذى وجدته فى مسرح الجريمة وارصد علامات ذلك أيضًا لتحديدها، ما دام كل قسم مختص بالقذائف لديه فى العادة عدد كبير من فوارغ الطلقات، ولا تود أنت أن تقضى وقتك كله فى ممارسة لعبة المقذوفات، ولديك أمور أهم تستدعى النظر فيها، مثل جرائم القتل. وبعد ذلك اغسل (نعم أقول اغسل) جميع فوارغ الرصاصات بصابون الغسيل الذى تفضله (المرأة تعمل من مشرق الشمس إلى مغربها لكن عمل الرجل لا ينتهى أبدًا) وها أنت ذا جاهز لمقارنتها. وأن تستخدم الميكروسكوب فى هذا، بطبيعة الحال، وعليك أن تصور النتائج التى انتهيت إليها بضوء مائل حتى يبرز تضاريس العلامات بوضوح، ثم تلصق صورة مكبرة لغلاف المقذوف المشتبه فيه بجوار صورة مكبرة لغلاف المقذوف المقارن، وتسجل العلامات فى كل منها بأسلوب تسجيل الخطوط المنحنية والمستقيمة والأنشوطات والأخاديد فى بصمة الأصبع، وهكذا تكون قد وصلت.

وما المكان الذى تصل إليه، لو كنت مايكل أ. دورفسمان، إلا أرض النشوة الغامرة التى تسمى التحديد القاطع. وما أجمل أن تشاهد جميع تلك العلامات والخدوش وقد تلاقت مثلما يلتقى النصفان المنفصلان للوجه نفسه. وما أسعد الرجل الذى يستطيع أن يرفع سماعة التليفون ويخبر الضابط القائم بالتحقيق أن المسدس الذى تسلمه قسم المقذوفات كان بلا شك المسدس الذى انطلقت منه الرصاصات التى قتلت شخصًا ما. (إد ماكبين، الخبز).

النص حاء : ماكبين (الانفصال والمساواة)

وفى التاسعة والربع تساءلت روزالى واجينر إن كان يجوز لها أن تعود لبيتها. وأخبرها المحققون أن ذلك غير جائز، وأضافوا أنهم يتهمون هيمنجز، وويرذى، وتشيز بإشعال الحريق عمدًا والقتل، ويتهمونها مع جريم وتشيز بمحاولة تهريب المخدرات إلى داخل البلد.

قالت روزالى "لا شأن لى بأية مخدرات"

وقال كاريلا "لقد دفعت ثمنها"

"لم أكن غير مرسال"

فقال 'أولى' [أى أوليفر] "لتاجر مخدرات أسود"

فقال كاريلا "لا تتكلم بهذا الأسلوب. أرجوك!"

"ماذا تعنى بالأسلوب؟"

فقال هوز "ذلك التعصب البذئ"

وقال 'أولى' "تعصب؟ أبيض أو أسود، لا أمير بينهما. فكلاهما منتن! هل هذا تعصب؟"

وقال كاريلا "إنه لا يتسم حتى بالمساواة والانفصال"، فانفجر 'أولى' ضاحكًا. وضرب هوز وكاريلا على ظهريهما، فى الوقت نفسه، بيديه القويتين معًا، حتى كاد كاريلا أن يقع على الأرض، وكان قد فقد توازنه أصلًا. وقال "إننى أحبكم يا شباب! بل إننى أستمتع حقا بالعمل معكم يا شباب"

(إد ماكبين، الخبز)

المفترض أن 'تشاك' مازال غائبًا فى مقاطعة سومرست، وهو ما لابد أن يعنى أنه اكتشف وجود المزيد من أقاربه بل وحتى من بعض أبناء الأرستوقراطية. ولكن، مهما يكن الأمر، لماذا لم يتصل تليفونيا بها ليخبرها بكل ما حدث؟ تُرى لأنه غاضب منها، أو لأنه مَلَّها، و/أو لأنه صادف من يفضلها عليها؟ كان ينبغى لها أن تتوقع ذلك، كما يقول بيت الشعر القديم:

مَنْ تَرْفُض فُرْصَتَها إنْ قَرُبَتْ مِنْها

لنْ تَجِدَ إذا رَغِبَتْ إلّا مَنْ يُعْرِضُ عَنْها(*)

وتشعر ڤينى بضيق يزداد فيصبح غضبًا من تشاك ومن نفسها. كانت حتى بدأت علاقتها به راضية عن حياتها فى لندن، بل وتكاد تكون سعيدة حقًا. كانت مثل طحان بلدة 'دى'، فما دامت لا تكترث حقًّا لأحد، لم يكن عدم اكتراث أحد بها يقلقها. كانت أحوالها المالية لا بأس بها اليوم مثلما كانت قبل دخول تشاك فى حياتها، ولكنها تشعر أنها تعسة، مجروحة، منبوذة، آسفة لما حدث لها.

ورسمت ڤينى فى خيالها صورة غرفة جلوس طويلة فى منزل ريفى ضخم غالى الثمن، بعيدًا كل البعد عنها فى جنوب غرب إنجلترا، فى بلدة لم ترها قط. وهناك، فى هذه اللحظة نفسها، يتناول تشاك الشاى مع أقاربه الإنجليز الذين اكتشفهم لتوه، من أسرة 'دى مومپسون'، ولديهم حديقة ورد وصيادون. ولما كان قد سحرهم بسذاجته الأمريكية وحديثه الصريح، فقد أقبلوا عليه يقدمون له سندويتشات جرجير، وفطائر الجوز، والتوت المحلى بالقشدة المركزة.

(أليسون لورى، شئون أجنبية)

(*) يقابل العامية المصرية خطبوها اتعززت وفاتوها اتندمت.

قالت باربى "لم يهملوا أى شيء فى الواقع، باستثناء رماد الرفات. فالأمر كان غريبًا موحشًا فظيعًا. وأمر الأستاذ جيلسون بأن يقدم إلىّ ذلك الرماد، وخطر لى أنه قد وُضع فى إناء فضى ضخم ثقيل أو فى شىء من هذا القبيل، ولكن الأمر لم يكن كذلك". وتنشقت باربى بصوت مسموع وسكتت.

وحثتها ڤـينى على الكلام قائلة "لم يكن الأمر كذلك"

"كلا! بل وضعوه فى – لست واثقة – صندوق من الكرتون المقوى بالشمع، كالذى توضع فيه عبوة الـچـيلاتى من المحل، بالحجم نفسه. وفى داخله كيس من الـپـلاستيك ملىء بتلك المادة الرملية ذات اللون الرمادى الشاحب. لم أكن أستطيع أن أصدق أنه لم يبق من والدى إلا هذا، مجرد رطلين من شىء يشبه خلطة طعام صحى من فول الصويا". وتنشقت باربى مرة أخرى وجعلت تبتلع لعابها.

ثم عادت تقول "وعندها لم أعرف ما أفعل به. لم أكن أدرى إن كان اصطحاب رماد الرفات على الطائرة مسموحًا به. أعنى لو فتش حقائبى رجال الجمرك؟ لم أكن أتصور وضع هذه الكرتونة فى حقيبة ملابسى، على أية حال!" وبدأت تنهار من جديد، مرددة "آسفة! ما أحمقنى!"

كان تأكيد باربى المستمر لنقص ذكائها قد بدأ يضايق ڤـينى، وشعرت بأنها تريد أن تقول لها: توقفى عن ذكر مدى غبائك لى، إذ تخرجت فى جامعة أوكلاهوما، ومن المحال أن تكونى بالغباء الذى تتصورينه.

لكنها لم تقل ذلك، بل قالت "لا بأس لا بأس! أعتقد أنك نجحت إلى حد بعيد، على الرغم من كل شىء". وإذا بها تتخذ خطوة تكاد تكون ضد إرادتها، فتعيد تصنيف 'البربرية' باعتبارها فلاحة بريئة، أى بصفتها الضحية لا الشريك مع سمسارة العقارات القوطية الغربية، أمها، التى تعتبر دون شك مسؤولة عن سوء ظن باربى بمستوى ذكائها.

واستأنفت باربى حديثها بعد قليل قائلة "وعلى أية حال، فعندما اتصلت تليفونيا بالمنزل بعد ذلك، أوصتنى أمى بألا أكترث. قالت إن علىَّ أن أنثر رماد الرفات فى مكان ما. وهكذا اصطحبنى الأستاذ جيلسون بالسيارة إلى مكان ريفى قال إن والدى كان مغرمًا به..."

(أليسون لورى، شؤون خارجية)

النص كاف: لورى (ركن ما فى حقل إنجليزى)

"... لا بد أنها تتمتع بموهبة تمثيلية رائعة"

ويوافق إدوين قائلًا "إنها فعلًا موهوبة" وهو يقشر بعناية ثمرة خوخ ناضجة بإحدى سكاكين الفاكهة ذوات المقابض العاجية التى آلت إليه من العصر الڤكتورى، ثم قال "تستطيع أن تحاكى أى إنسان تقريبًا. ليتك تستمعين إليها وهى تحاكى صديقك راعى البقر، تشاك 'اسمه إيه؟' ثم غير الموضوع بمهارته المعهودة فأضاف قائلًا "وبالمناسبة، كيف حال اسمه إيه؟ ألا يزال ينبش الأرض باحثًا عن أسلافه فى مقاطعة ويلتشر؟"

وتجيب ڤينى بنبرة ضيق "نعم - لا". فعلى الرغم من أنها قضت ساعتين فى منزل إدوين، وحادثته تليفونيًا قبل ذلك، لم تجرؤ إلى الآن على أن تذكر تشاك. كانت تعرف أنه سيكون من شبه المحال عليها أن تقص القصة دون أن تتمزق نفسيًا بين الفينة والفينة على مدى الأيام العشرة الأخيرة. ولكنها ألقت بنفسها فى الخضم، مبتدئة بمكالمة باربى التليفونية.

وقال إدوين بعد برهة "إذن لم تستطع الزوجة والابن القدوم إلى انجلترا".

"لم يستطيعا بطبيعة الحال، فواجب الإسراع إلى مكان وفاة فرد ما مجرد عرف من الأعراف، ولا يعود بأية فائدة على المتوفى".

"أنت على حق، ولكن الحضور يساعد على تكوين رأى ما فى أقارب تشاك".

وواصلت ڤينى سرد قصتها قائلة "فعلًا". وكانت تسمع حشرجة فى صوتها تكررت عدة مرات، ولكن إدوين لم يلاحظ أى شيء فيما يبدو.

وابتسم آخر الأمر قائلًا "وهكذا يوجد ركن ما فى حقل إنجليزى هو إلى الأبد تولسا".

وتقول ڤينى "نعم" وهى تخنق الصرخة التى تجيش فى أعماقها.

"مسكين صديقنا تشاك. من المؤسف أن يرحل على هذا النحو، مفاجأة ودون استعداد وبعيدًا عن وطنه".

(أليسون لورى، شئون خارجية)

النص لام: لودج (أين ذهبت جميع السيارات من ماركة إيمب من بنات العام الماضى)

يناصر ڤيك بكل قوة مساندة بريطانيا، ولكنه يشعر أحيانًا أن التعصب الوطنى الشديد الذى يبديه صاحبه 'مِل' قد بدأ يغيظه. يأخذ نَفَسًا من سيجارته، وينفض الرماد بين ساقيه، ويسمع الهسهسة الخفيفة لوقوع الرماد فى الماء، يقول النبأ فى الصحيفة: سيارة عائلية تقطع مائة ميل فى الجالون تنجح فى الاختبارات:

"بدأت شركة بريتيش ليلاند اختبار الموتور الثورى الخفيف المصنوع من الألومنيوم، الخاص بسيارة عائلية لا مثيل لها فى العالم وتستطيع قطع مائة ميل فى الجالون".

متى كانت آخر مرة افترضنا فيها امتلاك موتور سيارة من الألومنيوم يبز كل ما عداه فى العالم؟ سيارة من طراز هيلمان إيمب الصغيرة. تمام؟ أين هى الآن، سيارات هيلمان إيمب الصغيرة من بنات العام الماضى؟ فى ساحات

الخردة، كل واحدة، أو كلها تقريبًا. وقد أصبح مصنع لينوود ساحة مدفن لها، إذ ينمو الكلأ بين خطوط تجميع السيارات، وأسقفه من الصاج تخفق فى أيدى الريح. كانت سيارة لا يريد أحد شراءها، تبنى فى موقع اختير لأسباب سياسية لا تجارية، وعلى مبعدة مئات الأميال من الشركات التى تقدم لها مكوناتها. وقلب الصحيفة حتى وصل إلى صفحة حى المال والأعمال.. وتوقف عند عنوان يقول: كيف تكتسب التقدير لأفكارك:

العام الذى كان يُطلق عليه عام الصناعة بدأ بداية بلهاء متوقعة ونشهد الآن شتى هيئات الإنتاج الصناعى التى أخذت ترغى وتزبد كالعادة معترضة على ما تفترض أنه المكانة الاجتماعية الخفيضة التى يعانى منها المهندسون ومهنة الهندسة.

ويقرأ فيك هذه المقالة بمشاعر متضاربة. لا شك أن 'عام الصناعة' هراء فى هراء. ومن ناحية أخرى، فليس القول بأن المجتمع يخفض من قيمة مهندسيه هراء. (ديفيد لودج، عمل رائع)

النص ميم: باركر (ربيكا / بوليانا)

وقال تيكنور عندما ذهب النادل "ليس عندى سوى تحفظ واحد، ألا وهو إمكان الصدام بين الشخصيتين".

واتكأت بظهرى على ظهر المقعد وعقدت ذراعىَّ على صدرى.

وقال تيكنور "لا بأس بمظهرك على العموم. فبنية بدنك تناسبك، والذين يحيطون ببواطن الأمور يقولون إنك شديد البأس فى الواقع مثلما تبدو. ويقولون إنك صادق. ولكنك تبذل جهدًا جبارًا أحيانًا حتى تبدو حصيفًا. ويجتمع فى مظهرك كل ما تكرهه راشيل".

وقلت "ليس جهدًا جبارًا".

"ماذا تعنى؟"

"أعنى صفة الحصافة. إنها موهبة".

وقال تيكنور "محتمل. ولكنها ليست الموهبة التى سوف تقربك من قلب راشيل والاس. ولن تنجح فى ذلك العضلات وصلابة الرجال".

وقلت "أعرف رجلًا يمكن أن يعيرنى حلة أرجوانية فاقعة".

وقال تيكنور "ألا تريد هذا العمل؟"

وهززت رأسى. "إنك تحتاج يا سيد تيكنور إلى شخص يتمتع بطاقة المشاكس التى تتيح له أن يتعرض لنيران شخص آخر، وأن يكون لديه من شدة البأس ما يمكنه من النجاة فى النزال. وتحتاج إلى أن يبدو مثل وينى ذا بوه، ويتصرف مثل ريبيكا من مزرعة سنيبروك. ولست واثقًا من حصول ريبيكا على رخصة لحمل السلاح.

وقال تيكنور "يا للنقمة! أنت على صواب. إذا قبلت القيام بالعمل كان بها. مائتا دولار فى اليوم، إلى جانب النفقات. وكان الله فى عونى، أرجو أن أكون على حق".

وقلت "لا بأس. متى أقابل السيدة والاس؟"

(روبرت ب. پاركر، البحث عن راشيل والاس)

النص نون: باركر (كارى نيشن/ مناضلة فى سبيل حق الانتخاب للمرأة فى العشرينيات)

قابلت راشيل والاس ذات يوم مشمس من أيام أكتوبر، عندما سرت مع تيكنور من مكتبه فعبرنا المساحة الخضراء والحديقة العامة فى بداية موسم سقوط أوراق الأشجار، وزرناها فى غرفتها بفندق ريتز.

لم تكن تشبه كارى نيشن، بل بدت امرأة لطيفة فى مثل سنى، وترتدى ثوبًا من طراز ديان فون فورستنبرج، وتضع بعض الروج على شفتيها، وشعرها أسود طويل ونظيف.

وتولى تيكنور تعريفنا ببعضنا البعض.

(روبرت ب. پاركر، البحث عن راشيل والاس)

النص سين: ماكبين (الشباك المعقدة)

"ما شأن ألفى بالسيد إرهارد باخمان؟"

"لا أدرى".

"هل كان باخمان ينتظركما عندما وصلتما إلى ألمانيا؟"

"نعم ولكننى استخدمت اسمًا مستعارًا. حسبما طلب ألفى منى"

"وماذا قال باخمان عندما أعطيته النقود؟"

"قال شكرًا بالألمانية"

كانت تلك نهاية محادثتهما القصيرة مع روزالى واجينر. وتصورا آنذاك أنها أخبرتهما بكل ما تعرف أو بما كانت على استعداد للبوح به. وشكراها شكرًا جزيلًا (بالإنجليزية) وطلبا منها الانتظار فى الغرفة الملحقة بالبهو. وفى حدود ما استطاعا أن يعرفاه، كان تشيز وجريم، فيما يبدو، شريكين بالتساوى فى تجارة 'الحيوانات الخشبية الصغيرة'. ومن دون أن يعرف ويرذى وهيمنجز، كان تشيز قد دفع نصف مليون دولار من ماله الخاص إلى التاجر الذى يتولى تعبئة بضاعة جريم فى ألمانيا، وكان جريم (قبل نشوب الحريق الذى دمر المخزن) على استعداد لدفع نصف مليون دولار آخر ثمنًا للبضاعة عندما تصل إلى أمريكا. وكانت تقديرات جريم تشير إلى أن قيمة إعادة بيع الشحنة تبلغ مليون دولار. كان رجال الشرطة الثلاثة الذين يتولون التحقيق فى القضية لا يعرفون إلا أقل القليل عن المعاملات التجارية الرفيعة المستوى، التى تتضمن أرقامًا فلكية. ولم يكونوا يعرفون غير تعقيد الشباك عندما نحيكها لغيرنا إذا شرعنا أولًا نمارس الطريف من خداعنا، كما كانوا واثقين أيضًا أنه لا يقدم أحد على استثمار مليون دولار راجيًا تجنب الخسارة وحسب. كان الوقت يبدو مناسبًا للعب البوكر قليلًا.

(إد مكبين، الخبز)

النص ع : أولينجهام (يوجد ذهب فى تلك التلال / منجم ذهب حقيقى)

كان مستر كامـپـيون لا يزال مشكوكًا فى أمره.

"هل تقول لى جادًّا إن كينيت الصغير هو المسؤول عن تدمير الشقة فى المساكن الشعبية؟ ألديك أى برهان على ذلك؟"

"لا أحتاج إلى أى برهان، ولا أريد أن يربطنى أى شىء بالقضية، ولا تنس أن كل ما أقوله لك الآن كلام غير رسمى".

ولم يتحسن مظهر وجه چـو ستوكى، الذى يفتقر إلى الجاذبية أصلًا، عندما تلبد بها يشى بالتعصب العنيد، وقال "بل إنه متورط بطبيعة الحال. ويقول رون إن الغلام يثرثر عن انحباسه فى كليته بجامعة أوكسفورد فى الساعة التى وقعت الجريمة فيها، ولكن هذا لا يثبت إلا أن لديه بعض الأصدقاء النافعين أو ما يكفى من المال لاستئجار بعض البلطجية. ما يمكن إثباته شىء، وما نعرف أنه الحقيقة شىء مختلف. تصرف بها يناسب سنك يا كامـپـيون. من الذى تعمل عنده؟ الشاب الصغير نفسه؟"

"كلا! أنتمى إلى الجانب الآخر من الأسرة، إذ أتولى حماية مصالح صديقته الفتاة".

ورد قائلا فى نبرة حسد واضحة "حقًّا! عميل رائع! يوجد ذهب فى تلك التلال. يعنى! أتمنى لك حظًّا حسنًا. ولك أن تنال كل ما لدينا، بالسعر المناسب بطبيعة الحال. وسوف يسعدنا إكرامك. ولكننا لا نريد فى هذه الحالة تحديدًا أن نتعامل معك. لقد خرجنا من الموضوع وسوف نظل خارجه، خصوصًا بعدما حدث هذا الصباح. فهذا النوع من الناس مُنْحَلٌّ وخطر. لا فائدة على الإطلاق فى انتزاع يافع من بيئته الطبيعية وتربيته فى جو ترف ويذخ".

"هل تعرف حقيقة بيئته الطبيعية؟ كنت أظن أن ذلك هو الهدف".

(مارچـرى أولينجهام، المربية الصينية)

حمل الطفلة بين ذراعيه.

قالت هيلين "حاسب!" ولكن التحذير لم يكن له داع، فقد كان كليفورد معتادًا على التعامل مع كل غال نفيس. وهنا وفى هذه اللحظة أدهشه أن يحس إحساسًا حادًّا بألم الأبوة ومتعتها معًا، بإبرة القلق النفاذة فى القلب الدافعة على الحماية، بالوهج الدافئ الباعث على الطمأنينة، وهو الإيمان بالخلود، بإدراك المزية التى نالها، أى وثوقه بأن ما يحمله بين ذراعيه ليس مجرد طفلة بل مستقبل العالم كله الذى يتشكل من خلالك.. زد على ذلك أنه شعر بامتنان غريب لهيلين لإنجابها تلك الطفلة، وإتاحة إحساسه بذلك الإحساس، وللمرة الأولى منذ أن أنقذها من عيادة 'دى وولدو' قبلها بحب صادق. كان قد صفح عنها فى الواقع وقرت عينا هيلين بهذا الصفح.

أغمضت عينيها وقالت "سيكون كل شيء على ما يرام"، مستشهدة بمقولة قرأتها وإن لم تكن واثقة تمامًا من مصدرها وأضافت "سيكون كل شيء على ما يرام. وستكون شتى الأمور على ما يرام" ولم يقدر كليفورد على إهانتها بالسؤال عن مصدر المقتطف. وهكذا كان كل شيء على ما يرام حقًّا لفترة ما.

وهكذا فحتى بلغت عامها الأول تقريبًا عاشت نيلى فى شرنقة السعادة التى خلقها والداها. وازدهرت تجارة ليوناردو تحت إشراف كليفورد ويكسفورد، فابتاع لوحة طريفة للرسام رمبرانت، وباع عددًا من لوحات كبار الرسامين الهولنديين التى لا طلاوة بها، وظلت اللوحة المنسوبة إلى بوتيشيلى معلقة دون تغيير نسبتها إليه، وهو ما أدهش المدير، وأما فى قسم الفن الحديث فقد ارتفع ثمن اللوحة التى يبدعها ديـفـيد فيركين إلى عشرات الآلاف، ولم يعد مطلوبا منه أن يرسم أكثر من لوحتين فى العام حتى لا تهبط أسعار لوحاته فى السوق. وفقدت هيلين أكثر من ستة كيلوجرامات من وزنها، وكانت تعبد كليفورد والطفلة نيلى بالتناوب. أن يحب المرء غيره

إحساس أجمل، وإن يكن أصعب، من حب غيره له. فإذا اجتمع هذا وذاك فأى فرح يمكن أن يزيد على ذلك؟

(فاى ويلدون، قلوب الناس وحياتهم)

الملحق ٧ مقتطفات النصوص المصدر (اختبار طلاب اللغة الإنجليزية)

أجرى الطلاب الاختبار مرتين، أولًا دون وضع علامات فى النصوص، وثانيًا مع وضع علامات فى قسم أو أكثر منها، ووضع خطوط تحت بعض الكلمات. وهذا الملحق يبين العلامات والكلمات التى وضعت تحتها خطوط.

النص ألف : لورى (ركن ما فى حقل إنجليزى)

انظر الملحق ٦ ، النص كاف

النص باء : باريتسكى (ولا جميع عطور بلاد العرب)

كان پيتر يتصور فيما يبدو أن هذه هى النصيحة المثلى. فانطلق ولحق بى عندما بدأت صعود الدرج. "آسف يا ڤيك. لم أكن أقصد انتقادك. فالواقع أننى شربت أكثر مما ينبغى. هذه الوثائق؟ دعنى أحملها بدلًا منك.. هيا!"

وأخذ الكتب منى وصعد الدرج خلفى. وحملت حذائى ذا الرائحة الكريهة إلى المطبخ وبدأت أصب عليه الماء ومحلول الكلور. كنت فى حنق بالغ، من انتقاده لى وأيضًا من نفسى لأننى تكلمت عن الموضوع. ليس من الصواب قط أن تدع الناس يعرفون أنك كنت تحصل على المعلومات بوسائل مريبة. ولو لم أكن قد فزعت وأحسست بالذنب واطمأن قلبى لمستر كونتريراس، ومغتاظًا إلى أقصى حد من ديك، لما تفوهت بكلمة واحدة عن الموضوع. وهو ما يثبت ما أقول.

وقبلنى پيتر قبلة مخمور مترددة خلف أذنى. "هيا يا ڤيك! فعلًا بشرفى! لن أقول المزيد عن... إه... أساليبك التجارية. وهو كذلك؟"

وقلت "نعم! وهو كذلك". وانتهيت من غسل حذائى/ كانت يداى أيضًا تفوح منهما رائحة الكلور، ليست سيئة كرائحة القىء، ولكنها ليست طيبة. وعصرت على يدىَّ عصير ليمون. لا ولا.كل عطور بلاد العرب./ "لا أحد يحب أن يُنْتَقَدَ يا پيتر".

(ساره پـاريتسكى، الدواء المر)

النص جيم: باريتسكى (ديك بوتكوس)

وسأل مَرِى "رولينجز؟ لماذا تأتى بالشرطة؟ ستفسد كل شىء" وقلت نافد الصبر "لست واثقًا أنه سيأتى. ولكننى أريده أن يشاهد القصة بعينى رأسه. هذا وإلا ما صدقها أحد قط. هل تقبل يا ماكس؟"

"قطعًا. وأريد أن أكون حاضرًا بنفسى. فإذا حدثت ألعاب نارية (صواريخ) فلم لا أشاهدها؟ وعلى أية حال ستكون هذه فرصة حسنة لمشاهدتك أثناء قيامك بالتحقيق. لطالما تملكنى الفضول إزاء ذلك".

وقال مَرِى "لن تجد الإثارة التى تتوقعها يا لوينتال. فإن ڤـيك (جيم أ) يفضل مدخل ديك بوتكوس فى إجراء التحقيق، أى المواجهة العنيفة للجريمة – تعرف ما أعنى، أى حتى يعرفوا أنهم يلاقونك عند خط الصدام فى الملعب – ثم انظر من يظل فى الساحة عندما تنتهى. أما إذا كنت تبحث عن (جيم ب) شرلوك هومز أو نيرو وْولف، بحيث ينحصر العمل فى التحليل الذهنى، فاصرف نظرك عن الموضوع"./

قلت "شكرًا على هذه الشهادة المشرفة"، وانحنيت على المنضدة، وأضفت قائلًا "تلقون التقدير جميعًا وربما أُرسلتم إلى المقر الرئيسى فى طرابلس، حيث تجدون رد الفعل المناسب. وعلى أية حالٍ يا مَرِى لستَ مضطرًا للحضور، فلم أطلب من ماكس أن يضمك إلى الفريق إلا من باب المجاملة".

"لا لا! سوف آتى. فإذا بدأت هذه القصة تنتشر يوم الجمعة، فأريد أن أكون حاضرًا. وعلى أية حال سأتولى إعداد الموضوع الصحفى بحيث يمكن نشره على الفور، فى اللحظة التى ينظر إليك فيها صديقك بيرجوين بعينيه الصريحتين القلقتين قائلاً 'ڤيك! لقد أقنعتنى بتسليم نفسى'. أم ترى يدعوك فقط بيا "حبيبتى" أو "ڤكتوريا" أو "المرأة التى لابد أن تطاع' ؟"

(سارة پاريتسكى، الدواء المر)

النص دال : ريندل (مثل أليس أخرى)

وأحست بنوبة توعك طفيفة تعتادها فظلت تمسك الكتاب فى يديها لحظة أو لحظتين. كان الغلاف الذى يجمع بين اللونين البنى والأزرق ممزقًا إلى حد ما، وسوف يأتيها أندرو عندما يعود بالشريط اللاصق فتصلح الغلاف له.

إن كانا سوف يرحلان غدًا حقًّا فلا بد لها أن تبذل جهدًا ما، بدلًا من مجرد الرقاد فى قلق هنا. ولسوف يسره أن يراها تقرأ، إذ سيفهم أنها بدأت تعرف الاسترخاء من جديد، وتهتم بشىء آخر إلى جانب حالتها الصحية.

هل كان نساء العصر الڤكتورى ينجذبن فعلًا إلى الأشداء من الرجال الذى يرتدون چاكتات نورفوك الفضفاضة ذوات الأحزمة وصف أزرار واحد، ويتميزون بلحىً شقراء طويلة كثة؟ وابتسمت وهى تتأمل اللوحات الرقيقة التى رسمها هاسكنسون، وأطالت النظر إليها. وها هى ذى فتاة فتانة ترتدى مئزرًا واسعًا وتقف أمام قصر قوطى، وها هو ذا تصوير واقعى مؤلم لحادثة من حوادث الصيد. كانت الصور لطيفة ولكن النص بدا سياسيًّا إلى حد مزعج. كيف يمكنها أن تقرأ كل ذلك الكلام عن حق الانتخاب وقانون الإصلاح الأيرلندى؟ أضف إلى ذلك أن الرسوم التوضيحية كانت قليلة والنص مسهب، يبلغ ما يقرب من ثلاثمائة وستين صفحة فى المجلد الأول./ تأوهت. كانت تريد صورًا ومحادثة كأنها كانت أليس أخرى./

ودخلت الفراش هانئة بالدفء وعادت تتأمل فهرس الموضوعات. كانت أسماء الأشخاص والأماكن فى عناوين الفصول جديدة كل الجدة عليها. وجعلت تقرأ شاردة الذهن "فينياس فين شغل مقعده"، "حفل عشاء اللورد برنتفورد"، "الحكومة الجديدة"، "مناظر فى الخريف". كانت تشعر أن جفنيها يثقلان... ولكنها تنهدت تنهيدة قصيرة وقد استيقظت تمامًا فجأة، فاجتهدت حتى جلست، وفركت عينيها أولًا ثم قربت الكلام المطبوع منهما.

لا! هذا محال! لا بد أنه تخريف، وهم. وأحكمت إغلاق عينيها، ولكنها خافت الظلام وأصوات الدق فى رأسها، ففتحت عينيها من جديد حتى تحملق وتحملق. كانت جميع الأرقام وجميع السطور فى تلك الصفحة تتداخل معًا فى بقعة رمادية ضبابية باستثناء كلمتين طبعتا بحروف مائلة وهما غابة صولزبى. (روث رينديل، الغرور يصعب قتله)

النص هاء: بودين (العجول المسمنة)

قال "أرجوك يا أبى. كف عن هذا"

كانت صرخة ألم مألوفة. وكان الألم باديًا عليه. كان لونه رماديًّا أدكن، ويكاد وجهه يخلو من اللحم، فخداه غائران وفكه بارز. وأخرج علبة سجائر مبططة من جيب جاكتته الجلدية الحمراء القذرة. والتقطتُ أنا علبة كبريت من جوار الموقد وأشعلت له السيجارة قبل أن يخرج ولاعته. وابتسم تعبيرًا عن امتنانه، لا لما فعلته بل للسبب من ورائه. ونشق الدخان نشقة عميقة وبدأ يسعل من جديد. وعندما استعاد قدرته على الكلام قال "لم أكن أستطيع البقاء مع أمى. فلديها شخص هناك". وتطلع إلى وجهى مترددًا وقال "صديق" بنبرة رقيقة، وأضاف قائلا "وكانت غاضبة على أية حال، وطردتنى بصرخة عظيمة".

''أتفهم السبب إذن؟''

''نعم يا أبى. أتصور ذلك.'' كانت نظراته خفيضة ويبدو عليه التواضع الجم''

/ ''لا بأس إذن. أقصد: انس ذلك لحظة. لست واثقًا أن لدينا أية عجول مسمنة فى الصوان، ولكن منظرك يدل على أنك تحتاج إلى الطعام. وسوف يفيدك الاستحمام''/

قال ''رائحتى كريهة لأن جسدى يتعفن''

كان يتكلم بنبرات هادئة واقعية، معبرًا عن حقيقة يؤمن بها إيمانًا مطلقًا.

لم أجد فائدة فى إخباره أن ذلك غير صحيح. وكنت أعلم ذلك علم اليقين. ثم قلت بلهجة جعلتها عارضة قدر الطاقة ''لن يضرك الاستحمام على أية حال. من أجلى إن لم يكن من أجلك. فيونا تشغل غرفتك، وسوف تقضى الليلة فيها لأننا لم نكن واثقين من مدى تأخرنا فى العودة إلى المنزل هذا المساء. سوف تضطر إلى مشاركتى الفراش. وإذن فعليك بالحمام لو سمحت''.

وصعد الدرج خلفى، وأخذ يخلع ملابسه أثناء قيامى بملء البانيو ووضع قطرات عطر الصنوبر فى الماء. وحاولت ألا أنظر إلى جسده، ليس لأنه بدا خجولًا أو حتى لأنه كان يشعر بالحرج، بل لأن قلبى كان يتمزق لمشاهدة ما فعلته عوادى الدهر به، كان الذبول والانكماش فى ردفيه وفخذيه يماثلان ما نعرفه فى الكهول. وغطس فى الماء الأخضر المعطر مصدرًا صوتًا تمنيت أن يكون تعبيرًا عن السرور، وعندها، أثناء شروعى فى جمع ملابسه، هببت واقفًا فى ذعر وفزع. (نينا بودين، دوائر الخداع)

النص واو: ريندل (إوزة عجوز)

... وقال ويكسفورد فى نفسه "بل على هذا النحو..." ثم سمع طبيب الأسنان يقول "سررت بزيارة ابنتك لى منذ يومين. ما أجملها من فتاة".

وقال ويكسفورد بلهجة جافة "يقال لى إنها تلقى إعجابًا كبيرًا". كان المديح قد ساءه إلى حد ما، إذ فسره على أنه مصطنع متزلف. / كما كان صوت ڤيجو يتسم بنغمة تكذيب كأنما أدهشه أن ينجب فحل الإوز هذا طائر تمٌّ جميل".

وانفتح الباب الأمامى فجأة ودخلت زوجة ڤيجو تحمل الرضيع. وتذكر ويكسفورد للمرة الأولى منذ قدومه وجود طفل آخر متخلف عقليًّا، ومحبوس فى مكان ما بإحدى المصحات.

ربما كان الرضيع الذى حمله ڤيجو الآن فى الشهر السادس أو السابع من عمره، وكان من المحال التشكك فى من أنجبه، إذ كان يشارك والده شكل الفك والأطراف القوية. ورفع ڤيجو الطفل عاليًا، ضاحكًا من قهقهة الغلام، وكان وجهه ينطق بما يكنه له من حب شديد إلى حد البلاهة.

"هذا ابنى يا مستر ويكسفورد. أليس رائعًا؟"

"إنه يشبهك كل الشبه". (روث ريندل، أفضل من يموت)

النص زين: ريندل (لقد ذوى إكليل غار الحرب)

"هل استقبل زوجك يا مسز هاتون أى ضيوف لا تعرفينهم فى شقتكم؟ أقصد من الغرباء الذين كان يريد أن يحادثهم على انفراد؟

"لا! لم يحدث ذلك قط"

"ربما عندما كنت خارج المنزل؟ هل تذكرين أن زوجك طلب منك يومًا أن تخرجى وتتركيه مع شخص ما؟"

كان المنديل قد تمزق الآن، وأغرقه البلل ولم يعد يصلح لتجفيف الدموع، ولكنها وضعته على عينيها، ثم رفعته وقد تلطخ باللونين الأسود والأخضر. قالت "لم أكن أخرج قط حين يكون فى المنزل. كنا دائمًا نخرج معًا. كنا، كما تقول، لا ننفصل. يا مستر ويكسفورد..." وقبضت بشدة على مسندى مقعدها، وتوهجت بقعتان حمراوان كاللهب فى خديها، وعادت تقول "يا مستر ويكسفورد، لقد سمعت كل ما قلته ولابد لى أن أصدقه. ولكن مهما يكن ما فعله تشارلى فقد فعله من أجلى./ كان زوجًا لا مثيل له بين مليون زوج، رجل حنون صالح، ورائع مع أصدقائه. اسأل أى أحد. اسأل چـاك... كان واحدًا فى المليون!"

لقد ذوى إكليل غار الحرب بل هوى عماد كل جندى... وقال ويكسفورد فى نفسه: من الغريب أن تخطر لك صور الجنود والمعارك عندما تنظر إلى تشارلى هاتون./ هل كان ذلك لأن الحياة نفسها معركة، وأن هاتون قد خاضها بأسلحة لا تقيم وزنًا للقيم، ففاز بغنائم هائلة وعاد إلى الوطن ولحن أغنية ما على شفتيه؟/

لكم أسرف فى النزعة العاطفية! كان ذلك الرجل يبتز الناس ويسرقهم. فإذا كانت الحياة معركة وكان تشارلى هاتون من الجنود المرتزقة فقد كان هو – ويكسفورد – يمثل دورية للأمم المتحدة مكلفة بمنع الإغارة على أراضى العزل من السلاح. (رينديل: أفضل من يموت)

النص حاء: مودى (جميلة دكناء عميقة)

توقفت إمرالد عند بوابة واسعة ذات قضبان فى فُرجة بين الأسلاك، وكان الممر ممتدًا بين أجماتٍ من أشجار البندق، ويفضى إلى أحد المدقات، وحدست پـينى أنه يؤدى إلى فناء الاصطبل الملحق بالقصر الريفى. وكانت المساحة بينه وبين الغابة مليئة بالحفر وآثار تقليب التربة كأنها كانت تتعرض لمرور الكثير من المعدات الزراعية الثقيلة.

كانت أوراق الأشجار تحت أقدامهما تصدر خشخشة مثل خشخشة الكورنفليكس أثناء سيرهما، وكان الجو دافئًا بما بقى من حرارة النهار. وتحت الأشجار امتدت الظلال، جميلة دكناء عميقة.

وقالت إمرالد "حياة الريف. لم أكن أدرى أننى طفلة محرومة حتى أتى بى كندول إلى هذا المكان". وجعلت تثير الأوراق الذابلة بقدمها، وتتنفس أنفاسًا عميقة.

وهتفت پينى قائلة "يا لطيف!"

كانت قطعة مربعة من الأرض قد أقيم حولها سور، ذو أعمدة بيضاء نحيلة، وأسلاك شائكة. وكان 'أثاثها' الرهيب يتكون من جثث حيوانات صغيرة. كانت السناجب الرمادية مربوطة من أذيالها فى صفوف، وقوادمها معقودة على صدورها، وكانت بعض الغربان معلقة من أرجلها، بأجنحة منشورة ومناقير مفتوحة، وإلى جانبها ابن عرس وقد ظهرت أسنانه البيضاء الحادة كأنما كان يبتلع صرخة فى حلقه. وكانت الجرذان وفئران الماء والأرانب مصلوبة على الأسلاك، كما كان عدد آخر من الغربان يتدلى من فروع الأشجار القريبة مثل المظلات المكسورة.

وقالت إمرالد بنبرة اعتذار "أما فى ذلك متعة؟"

فقالت پينى (حاء ب) "لا شر إلا من البشر". وحاولت أن تتحاشى النظر إلى أنثى الثعلب التى بُسطت فوق الأسلاك الشائكة مثل فراء معروض للبيع فى سوق خيرية، وقد تشابك ذيلها بأطراف الأسلاك. وبدت لها قطرة دم جفت منذ وقت طويل فى ركن فم نصف مفتوح. وهنا وهناك ظهرت لها عظام بيضاء داخل اللحم المتعفن.

"المقصود بهذا تحذير الآفات الأخرى"

"لا يبدو أنه نجح"

"لو شاهدت ما تفعل الثعالب بأفراخ الطيور لقلت إنها أيضًا ذات شر مستطير".

قالت پينى: "اقتليها إن اضطررت لذلك! ولكن لماذا يعلقونها هكذا؟"

"إنها فكرة مايهيو العجوز، لا فكرتى"

"ومن ذاك (حاء ج)؟ المركيز دى صاد؟"

وانطلقت پينى تضرب الأرض بقدميها. كانت الغابة حافلة بكل ما يشكل جوًّا خاصًّا، مثل جذوع الأشجار المقطوعة التى بدأت تتعفن، والفطر الذى بدأ يظهر، والجذور النابتة ذات الأشواك الخبيثة، لم يكن ينقص المشهد إلا فريق المصورين من هيئة الإذاعة البريطانية، وديـڤـيد أتينبره يعانق قردًا.

/ كان طائر رمادى ضخم يمسح منقاره فى فرع شجرة. وعندما شاهدهما أقبل مسرعًا، ناشرًا جناحيه طلبًا للاتزان، وكان أحدهما أعلى من الآخر، وكان يثب بين الفينة والفينة للحفاظ على سرعته. كان من الصعب على أحد أن يصدق أن (حاء هـ) أسلافه قد أنقذوا مبنى الكابيتول.

وقالت إمرالد "يعرفنى وينتظرنى"

وقالت پينى "عجب عجاب! أليست مثل البشر؟"

(سوزان مودى، پينى پوست)

النص ياء : مودى (أقسى الطعنات)

صَبَّتْ پريسيلا النبيذ فى الكؤوس الطويلة النحيلة وأخبرتهم بمدى إملاق أسرة كاسيدى، ثم مسحت 'أحمر الشفاه' من أوسط ثناياها، قائلة إن الغلاء قد بلغ أشده هذه الأيام بحيث يتعذر عليهم أن يجدوا القوت. وقالت

پـينى لنفسها كم يمكنها التمتع بدقيق الذرة الرفيعة الممزوج بالماء فى قربة منتنة من جلد الماعز.

واقترحت پـريسيلا أن ينتقل الجميع إلى غرفة الجلوس لتناول القهوة. وصاحت من خلال الفتحة بين المطبخ وبينهم مرددة الاقتراح نفسه بنبرات حادة، ثم انتقلت إلى انتقاد هيئة التأمين الصحى القومية، وكيف أنها انتظرت تسعة أشهر قبل إزالة شامة حميدة من قدمها.

قالت "هذه مشكلة الحكومة اليوم. فتخفيضات الميزانية ذات أضرار بالغة".

وأخرجت علبة من النعناع وعرضتها بأسلوب لا يسمح لأحد أن يتناول واحدة. واستجمعت پـينى أطراف شجاعتها./ قالت إنها شاهدت فى السودان طفلًا يموت من لدغة حشرة ملوثة بالجراثيم بسبب عدم توافر المضادات الحيوية. هذه أقسى الطعنات جميعًا./

وقال مارتن كاسيدى لأوليـڤـر عندما غادرت پـريسيلا الغرفة: "أعتقد أنك تصور فيلمًا سينمائيًا هناك"

وقال أوليـڤـر "لا لا! بل أستكشف مواقع للتصوير فى أوروبا"

وقال كاسيدى "إن كنت تريد استخدام منزلنا يا عزيزى فمرحبًا بك" وضحك كأنما كان يتفكه وحسب، ثم أردف قائلًا "شركات السينما تدفع أجورا لا بأس بها مقابل هذا. صحيح؟"

وقال أوليـڤـر "إلا شركتى، فهى شركة مستقلة"

وعادت پـريسيلا، وقالت "لم أشاهد أى فيلم من أفلامك". وكان صوتها ينم عن الفرح.

وقالت إمرالد "فاتك الكثير"

"لكننى قرأت المقالات النقدية". فأمثال پـريسيلا دائمًا يقرؤون المقالات النقدية.

(سوزان مودى، پـينى پـوست)

المراجع

I. Examples Used

A. Fiction

Aird, C. (1990) *The Body Politic*. London: Pan Books.
Allingham, M. (1986, 1963) *The China Governess: A Mystery*. London: Chatto & Windus.
Ashford, J. (1986) *A Question of Principle*. London: Collins.
Babson, M. (1988, 1984) *Trail of Ashes*. Glasgow: Fontana/Collins.
Bawden, N. (1987) *Circles of Deceit*. London: Macmillan.
Cross, A. (1985, 1984) *Sweet Death, Kind Death*. New York: Ballantine.
Cunningham, E.V. (1987, 1986) *The Wabash Factor*. London: Gollancz.
Dickens, C. (1906) *A Tale of Two Cities*. London: Everyman.
Dickinson, P. (1985, 1972) *The Lizard in the Cup*. London: Hutchinson/Arrow Books.
Francis, D. (1971, 1967) *Blood Sport*. London: Pan Books.
— (1990, 1989) *Straight*. London: Pan Books.
George, E. (1989) *A Great Deliverance*. London: Bantam.
Godwin, G. (1985, 1984) *Mr Bedford and the Muses*. London: Pan Books.
Gosling, P. (1992, 1991) *Death Penalties*. London: Pan Books.
Haymon, S.T. (1984) *Stately Homicide*. London: Constable.
Hill, R. (1991, 1990) *Bones and Silence*. London: Grafton.
— (1993, 1992) *Recalled to Life*. London: Grafton.
— (1995, 1994) *Pictures of Perfection*. London: HarperCollins.
King, S. (1991, 1978) *The Stand*. New York: Penguin/Signet.
Lodge, D. (1979, 1975) *Changing Places*. Harmondsworth: Penguin.
— (1985, 1984) *Small World*. Harmondsworth: Penguin.
— (1988) *Nice Work*. London: Secker & Warburg.
Lurie, A. (1986, 1985) *Foreign Affairs*. London: Michael Joseph/Sphere Books.
MacLeod, C. (1980, 1979) *The Family Vault*. New York: Avon Books.
Marlow, J. (1986, 1985) *Kessie*. London: Coronet/Hodder & Stoughton.
McBain, E. (1984, 1976) *Bread*. London: Hamilton/Pan Books.
Moody, S. (1984) *Penny Dreadful*. London: Macmillan/Futura.
— (1985) *Penny Post*. London: Macmillan.
Paretsky, S. (1987) *Bitter Medicine*. London: Gollancz.
Parker, R. B. (1987a, 1980) *Looking for Rachel Wallace*. Harmondsworth: Penguin.
— (1987b, 1983) *The Vanishing Gyre*. Harmondsworth: Penguin.
— (1990, 1989) *Playmate*. London: Penguin.
Peters, M. (1977, 1975) *Unquiet Soul*. London: Collins.

Piercy, M. (1987) *Gone to Soldiers*. New York: Ballantine/Fawcett Crest.
Pym, B. (1979, 1961) *No Fond Return of Love*. London: Jonathan Cape.
Rendell, R. (1970, 1965) *To Fear A Painted Devil*. New York: Beagle Books.
— (1981, 1969) *The Best Man to Die*. New York: Ballantine.
— (1984, 1966) *Vanity Dies Hard*. London: Hutchinson/Arrow Books.
Rule, A. (1988, 1987) *Small Sacrifices*. London: Corgi Books.
Sayers, D.L. (1987, 1935) *Gaudy Night*. London: Hodder & Stoughton/New English Library.
Seth, V. (1993) *A Suitable Boy*. Boston: Little, Brown.
Spark, M. (1988) *A Far Cry From Kensington*. London: Constable.
Tindall, G. (1983) *Looking Forward*. London: Hodder & Stoughton.
Tweedie, J. (1983) *Letters from a Faint-Hearted Feminist*. London: Pan Books/Picador.
Valin, J. (1987, 1980) *Final Notice*. London: Macdonald/Futura.
Weldon, F. (1988, 1987) *The Hearts and Lives of Men*. Glasgow: Heinemann/ Fontana.

B. Non-fiction

Ang, S. (1989) Eyeless in Gaza. *The Guardian* 28–29 Jan., 1–4.
Barrett, L. I. (1988) Congeniality wins. *Time* 10 Oct., 16–7.
Carlson, M. (1989) The battle over abortion. *Time* 17 July, 32–3.
Clemons, W. (1988) The Grimm reaper. *Newsweek* 19 Dec., 48–50.
Cohen, R. (1988) This junior partner is not fit to step up. *International Herald Tribune* 24 Aug, 3.
Domum, D. (1989) The emperor's boarding pass. *The Guardian* 28–9 Jan., 6.
Dyer, G. (1988) Life in the Faust lane. *New Statesman and Society* 7 Oct., 14.
Ellman, L. (1989) Judicial violation of a mother's fight for right. *The Guardian* 23 Jan., 25.
Fernand, D. (1988) US firm puts a smile in Irish workers' eyes. *The Sunday Times* 11 Sept.
Fussell, P. (1989) The brutal cut-off. *The Guardian* 1 Sept., 27.
Gleckman, H. (1989) Tax paranoia is causing gridlock on the Hill. *Business Week* 29 May.
Hadfield, G. (1988) Rote learning was a winner. *The Sunday Times* 11 Sept.
Ivins, M. (1988) Beulah Mae Donald. *Ms.* Jan., 52+.
Iyer, P. (1988) South Korea: an ancient nation on the eve of a modern spectacle. *Time* 5 Sept., 16.
Leith, Prue (1989) Unkind cuts come close to the bone. *The Guardian* 28–9 Jan., 10.
Lurie, A. (1990) *Don't Tell the Grown-ups*. London: Bloomsbury.
Maddox, J. (1992) Language for a polyglot readership. *Nature* 359 (8 Oct.), 475.
Peterson, P.G. (1994) Remember cost control. *Newsweek* July, 30–1.
Pravdic, V. (1992) Plight of Bosnia and Croatia. *Nature* Vol. 359 (15 Oct), 571.
Russell, G. (1988) Smiling Irish eyes. *Time* 5 Dec., 16–8.
Shapiro, W. (1988) How it plays in Toledo. *Time* 17 Oct., 48–9.
Steinem, G. (1989) A basic human right. *Ms.* July/ Aug., 38–41.
Steiner, G. (1991) A nation saved by philistinism. *The Guardian* 1 Oct., 25, 27.
New Statesman and Society (1988) The ghosts of Christmas Present (caption to picture by Omar Assad). 23/30 Dec., (cover).
The Sunday Times (1988) Hidden truths about child sex abuse. 11 Sept.
Time (1989) Beauty and her many beasts. 29 May, 47.

The Guardian (1989) Boom at the top. 5 July, 2.
Time (1989) Dread My Lips. 1 May, 31.
The Daily Telegraph (1989) Merry has no Wigan peer for sprint title. 7 July, 31.
Newsweek (1989) See no evil. 20 March, 21.
Guardian Weekly (1989) Voodoo economics – Mark II. 19 Feb., 12.
Glamour (1995) To pee or not to pee. Aug., 162.
Wallace, J. (1988) Translation theories and the decipherment of Linear B. In W. Frawley (ed.) *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives* (pp. 188–218). London: Associated Universities Press.

II. Target Texts

Allingham, M. (1990) *Kohtalokas kotiopettajatar*. Trans. Eeva Heikkinen & Pirkko Haljoki. Porvoo: WSOY.
Cross, A. (1990) *Ihana kuolema, hellä kuolema*. Trans. and abridged Anna-Laura Talvio. *Anna*, no. 30–2.
Lodge, D. (1990) *Mukava homma*. Trans. Eila Salminen. Hämeenlinna: Karisto.
Lurie, A. (1988) *Ulkomaansuhteita*. Trans. Elsa Carroll. Helsinki: Tammi.
McBain, E. (1981) *Verirahat*. Trans. Kalevi Nyytäjä. Helsinki: Tammi.
Parker, R. B. (1988) *Kovaa peliä Bostonissa*. Trans. Erkki Jukarainen. Porvoo: WSOY.
Weldon, F. (1989) *Rakkauden ilot ja surut*. Trans. Liisa Hakola. Helsinki: Otava.

III. Works Cited

Aaltonen, A. (1989) Näin mies kääntyy. *Ruumiin kulttuuri* 1, 4–11.
Abrams, M.H. (1984, 1981) *A Glossary of Literary Terms*. Holt-Saunders International Edition. New York: Holt, Rinehart and Winston.
Archer, C.M. (1986) Culture bump and beyond. In J.M.Valdes (ed.) *Culture Bound. Bridging the Cultural Gap in Language Teaching* (pp. 170–8). Cambridge: Cambridge University Press.
Armstrong, P.B. (1988) Pluralistic literacy. In P. Franklin (ed.) *Professions 88* (pp. 29–32). New York: MLA.
Arnott, P. (1971, 1961) Greek drama and the modern stage. In W. Arrowsmith and R. Shattuck (eds) *The Craft and Context of Translation* (pp. 83–94). Austin, TX: The University of Texas Press.
Arrowsmith, W. and Shattuck, R. (eds) (1971, 1961) *The Craft and Context of Translation*. Austin, TX: The University of Texas Press.
Bakhtin, M. (1988, 1967) From the prehistory of novelistic discourse. Trans. C. Emerson and M.Holqvist. In D. Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory: A Reader* (pp. 125–56). Harlow: Longman.
Bassnett-McGuire, S. (1980) *Translation Studies*. London: Methuen.
Bassnett, S. (1991) Preface to the revised edition. *Translation Studies*. Revised edition. London: Routledge.
Beaugrande, R-A. de and Dressler, W.V. (1988) *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman.
Benjamin, A. (1989) *Translation and the Nature of Philosophy: A New Theory of Words*. London: Routledge. Cited in van den Broeck (1992) p.117.
Ben-Porat, Z. (1976) The poetics of literary allusion. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, 105–28.

The Holy Bible. King James Version (1991) New York: Ivy Books/Ballantine.
Blake, N.F. (1992) Translation and the history of English. In M. Rissanen, O. Ihalainen, T. Nevalainen and I. Taavitsainen (eds) *History of Englishes: New Methods and Interpretations in Historical Linguistics* (pp. 3–24). Berlin: Mouton de Gruyter.
Bloomsbury Thematic Dictionary of Quotations (TDQ) (1989, 1988) London: Bloomsbury.
Boller, P.F. Jr and George, J. (1989) *They Never Said It. A Book of Fake Quotes, Misquotes, and Misleading Attributions*. New York and Oxford: Oxford University Press.
Bradbury, M. (1988, 1987) *Cuts*. London: Arrow Books.
Bradley, H. (1957, 1904) *The Making of English*. London: Macmillan.
Briere, E. (1988) In search of cultural equivalences: translations of Camara Laye's *L'Enfant Noir*. *Translation Review* 27, 34–9.
Broeck, R. van den (1992) Translation theory revisited. *Target* 4(1), 111–20.
Brooke-Rose, C. (1958) *A Grammar of Metaphor*. London: Secker & Warburg.
Brown, P. and Levinson, S.C. (1987, 1978) *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
Bödeker, B. (1991) Terms of material culture in Jack London's *The Call of the Wild* and its German translations. In H. Kittel and A.P. Frank (eds) *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations* (pp. 64–70). Berlin: Erich Schmidt.
Carroll, L. (1970, 1960) *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. Ed. M. Gardner. London: Penguin.
— (1981, 1865, 1872) *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. Harmondsworth: Penguin.
— (1984) *Liisan seikkailut ihmemaassa*. Trans. A. Swan (1906). Porvoo: WSOY.
— (1972) *Liisan seikkailut ihmemaassa ja Liisan seikkailut peilimaailmassa*. Trans. K. Kunnas & E-L. Manner. Jyväskylä: Gummerus.
— (1995) *Alicen seikkailut ihmemaassa*. Trans. A. Martin. Porvoo: WSOY.
Catford, J.C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
Chesterman, A. (1993) From 'is' to 'ought': laws, norms and strategies in translation studies. *Target* 5 (1), 1–20.
Churchill, W. (1958, 1930) *My Early Life. A Roving Commission*. London: Odhams Press.
Coindreau, M.E. (1974) Interview by Jean-Louis de Rambures. Comment travaillent les écrivains. *Le Monde* 4 Oct., 22. Cited in Briere (1988), p.36.
Coleridge, S.T. (1906) *Biographia Literaria*. London: Everyman's Library/J.M. Dent.
Concise Oxford Dictionary of Current English. (1946, 1934). Third edition. Oxford: Clarendon.
Concise Dictionary of Quotations (1986, 1961). N.p.: Collins.
Corcoran, B. (1990) Reading, re-reading, resistance: versions of reader response. In M. Hayhoe and S. Parker (eds) *Reading and Response* (pp. 132–46). Buckingham: Open University Press.
Cordero, A.D. (1984) An experiment on loss in translation. *ATA Silver Tongues: American Translators' Association Conference 1984* (pp. 471–76). Proceedings of the 25th Annual Conference of the ATA. New York: Learned Information.
Dagut, M. (1987) More about the translatability of metaphor. *Babel* 33 (2), 77–83.
Davison, C. (1989) Eggs and the sceptical eater. *New Scientist* 11 March, 45–9.

Dejean Le Féal, K. (1987) Putting translation theory into practice. *Babel* 33 (4), 205–11.
Delabastita, D. (ed.) (1996) *The Translator* 2 (2), special issue 'Wordplay in Translation'.
Delisle, J. (1988) *Translation: An Interpretive Approach*. Ottawa: University of Ottawa Press.
Di Jin (1989) The great sage in literary translation: transformations for equivalent effect. *Babel* 35 (3), 156–74.
Dittgen, A.M. (1989) *Regeln für Abweichungen. Funktionale sprachspielerische Abweichungen in Zeitungsüberschriften, Werbeschlagzeilen, Werbeslogans, Wandsprüchen und Titeln*. Frankfurt am Main: Lang.
Eco, U. (1988, 1984). *Casablanca*: cult movies and intertextual collage. In D. Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory: A Reader* (pp. 446–55). Harlow: Longman.
Eisel, D.D. and Reddig, J.S. (eds) (1981) *Dictionary of Contemporary Quotations*. N.p.: John Gordon Burke.
Encyclopedia Americana (1979) International edition. Danbury, CN.: Americana Corp.
Encyclopaedia Britannica (1974). Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc.
Enkvist, N.E. (1991) On the interpretability of texts in general and of literary texts in particular. In R.D. Sell (ed) *Literary Pragmatics* (pp. 1–25). London: Routledge.
Enkvist, N.E. and Leppiniemi, G. (1989) Anticipation and disappointment: an experiment in protocolled reading of Auden's 'Care du Midi'. In L. Hickey (ed.) *The Pragmatics of Style* (pp. 191–207). London: Routledge.
Eskola, K. (1987) Nykysuomalaisten suuret kertomukset. In T. Hoikkala (ed) *Kieli, kertomus, kulttuuri* (pp. 134–54). Helsinki: Gaudeamus.
— (1990) Kaunokirjallisuuden vastaanoton analyysi ja tulkinta. In K. Mäkelä (ed.) *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta* (pp. 162–91). Helsinki: Gaudeamus.
Everyman's Encyclopedia (1978) Vol. 12. Sixth edition. London: J.M. Dent.
Fish, S.E. (1980) *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MS.: Harvard University Press.
Fontanier, P. (1968, 1821–30) *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion.
Frank, B. (1988) Reculturing, or the kimono won't go in Oshkosh. *Translation Review* 26, 27–9.
Franklin, P. (ed.) (1988) *Professions 88*. New York: MLA.
Fraser, A. (1989, 1988) *The Warrior Queens. Boadicea's Chariot*. London: Mandarin.
Fraser, J. (1996) The translator investigated. Learning from translation process analysis. *The Translator* 2 (1), 65–79.
Freund, E. (1987) *The Return of the Reader. Reader-Response Criticism*. London: Methuen.
Genette, G. (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. J.E. Lewin. Ithaca, NY.: Cornell University Press.
Gilbert, S.M. and Gubar, S. (1984, 1979) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
Gordon, I. A. (1966) *The Movement of English Prose*. London: Longmans.
Green, J. (1982) *A Dictionary of Contemporary Quotations*. London: Pan Books.
Grice, H.P. (1975) Logic and conversation. In P. Cole and J.L. Morgan (eds) *Syntax and Semantics III. Speech Acts* (pp. 41–58). New York: Academic Press. Cited in Brown and Levinson (1987).

Gutt, E-A. (1990) A theoretical account of translation – without a translation theory. *Target* 2 (2), 135–64.

— (1991) *Translation and Relevance. Cognition and Context.* Oxford: Blackwell.

Hall, W.F. (1971) Hawthorne, Shakespeare and Tess: Hardy's use of allusion and reference. *English Studies* 52, 533–42.

Harrison, G.B. (1954) *Introducing Shakespeare.* Harmondsworth: Penguin/ Pelican.

Hatakka, J.J.M. (1990) Letter to the author. April 1990.

Hatim, B. and Mason, I. (1990) *Discourse and the Translator.* Harlow: Longman.

Hazlitt, W. (1919) *Lectures on the English Poets and the Spirit of the Age.* London: Dent. Cited in Engler, B. (1991) Textualisation. In R.D. Sell (ed.) *Literary Pragmatics* (pp. 179–89). London: Routledge.

Heibert, F. (1993) *Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung am Beispiel von sieben Übersetzungen des 'Ulysses' von James Joyce.* Kodikas, Code: Supplement 20. Tübingen: Gunter Narr.

Hewson, L. and Martin, J. (1991) *Redefining Translation: The Variational Approach.* London: Routledge.

Hickey, L. (ed.) (1989) *The Pragmatics of Style.* London: Routledge.

Hirsch, E.D. Jr (1988, 1987) *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know.* New York: Random House/Vintage Books.

Hlebec, B. (1989) Factors and steps in translating. *Babel* 35 (3), 129–41.

Holmes, J.S. (1972) The name and nature of translation studies. In J.S. Holmes (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* (pp. 67–80). Amsterdam: Rodopi.

— (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Approaches to Translation Studies 7. Amsterdam: Rodopi.

Holz-Mänttäri, J. (1984) *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode.* Annales Academiae Scientiarum Fennicae. B:226. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

hooks, b. (1982) *Ain't I A Woman? Black Women and Feminism.* London: Pluto Press.

House, J. (1989) Translation quality assessment. In A. Chesterman (ed.) *Readings in Translation Theory* (pp. 157–61). Helsinki: Finn Lectura.

Hrala, M. (1989) Criteria for translation evaluation. In I. Sorvali (ed.) *Papers in Translation Studies* (pp. 28–44). Kouvola: University of Helsinki.

Hämäläinen, H. (1988) Enkelin sormenjälki. In H. Karjalainen (ed.) *Löytöretki lapsuuteen* (pp. 113–37). Porvoo: WSOY.

Hönig, H.G. and Kussmaul, P. (1984, 1982) *Strategie der Übersetzung.* Tübinger Beiträge zur Linguistik 205. Tübingen: Gunter Narr.

Hönig, H.G. (1993) Review of S. Hervey and I. Higgins (1992) *Thinking Translation. A Course in Translation Method,* London: Routledge. *Target* 5:1, 119-123.

Ingo, R. (1992) Käännöstutkimuksen ongelmia. Paper presented at the seminar 'Tiedon ja taidon dialogia kääntämisen ja tulkkauksen opetuksessa,' 18–19 November, Kouvola, Finland.

Iser, W. (1974) *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

— (1978) *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.* Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Jalonen, O. (1985) *Kansa kulttuurien virroissa. Tuontikulttuurin suuntia ja sisältöjä Suomessa itsenäisyyden aikana.* Helsinki: Otava.

Jauss, H.R. (1982) *Toward an Aesthetic of Reception.* Trans. T. Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Johnson, A.L. (1976) Allusion in Poetry. A review of Gian Biagio Conte (1974), *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Turin: Einaudi. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, 579–87.
Juva, K. (1993) Sayersin suomentamisen ihanuus ja ihanuus. In L. Lehtolainen (ed.) *Kuka ja miksi? Dorothy L. Sayers 100 vuotta* (pp.69–92). Espoo: Suomen Dekkariseura.
Jääskeläinen, R. and Tirkkonen-Condit, S. (1991) Automatised processes in professional vs. non-professional translation: a think-aloud protocol study. In S. Tirkkonen-Condit (ed) *Empirical Research in Translation and Intercultural Studies* (pp. 89–110). Tübingen: Gunter Narr.
Jääskeläinen, R. (1993) Investigating translation strategies. In S. Tirkkonen-Condit and J. Laffling (eds) *Recent Trends in Empirical Translation Research* (pp. 99–120). University of Joensuu, Faculty of Arts.
Kahila, S. (ed.) (1990) *Suhteeni kieleen*. Hämeenlinna: Karisto.
Kallio, J. (1993) Neljän vapauden kielellinen liikkuminen. *Kielikello* 4, 10–16.
Karvonen, P. (1995) Säädöskieli takaisin tsaarinaikaan? *Hiidenkivi* 1, 3.
Kelletat, A.F. (1991) Was mir beim Übersetzen durch den Kopf geht – Ein Werkstattmonolog über eine Erzählung des Finnen Antti Tuuri. In J. Stenfors (ed.) *Erikoiskielet ja käännösteoria,. VAKKI-seminaari XI, Vöyri 9-10 Feb.* (pp. 97–113). University of Vaasa.
Kernan, A. (1989) Literary crises, old and new: information technologies and cultural change. *Language and Communication* 9 (2/3), 159–73.
Kilpi, E. (1983) *Elämän evakkona*. Porvoo: WSOY.
Koller, W. (1989) Equivalence in translation theory. In A. Chesterman (ed.) *Readings in Translation Theory* (pp. 99–104). Helsinki: Finn Lectura.
Kovala, U. (1989) Englantilaisen kirjallisuuden tulo Suomeen: kaunokirjallisuuden kääntämisen ja kustantamisen historiaa. *Kulttuuritutkimus* 6 (3), 24–9.
Krings, H.P. (1986) *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht. Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern*. Tübinger Beiträge zur Linguistik 291. Tübingen: Gunter Narr.
Kristeva, J. (1969) *Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
Kulick, D. (1992) Finding the culture: theories and methods for delineating cultural dimensions of language acquisition. In H. Nyyssönen and L. Kuure (eds) *Acquisition of Language — Acquisition of Culture* (pp. 142–58). Jyväskylä: Kopi-Jyvä.
Kussmaul, P. (1991) Creativity in the translation process. Empirical approaches. In K.M. van Leuven-Zwart and T. Naaijkens (eds) *Translation Studies: The State of the Art* (pp. 91–101). Amsterdam: Rodopi.
Lakoff, R.T. (1982) Some of my favorite writers are literate: the mingling of oral and literate strategies in written communication. In D. Tannen (ed.) *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy* (pp. 239–60). Norwood, NJ: Ablex.
Lambert, J. (1991) Shifts, oppositions and goals in translation studies: towards a genealogy of concepts. In K.M. van Leuven-Zwart and T. Naaijkens (eds) *Translation Studies: The State of the Art* (pp. 27–37). Amsterdam: Rodopi.
Lambert, J. and van Gorp, H. (1985) On describing translations. In T. Hermans (ed.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (pp. 42–53). London: Croon Helm.
Larson, M.L. (1984) *Meaning-Based Translation: A Guide to Cross-Language Equivalence*. Lanham, MD: University Press of America.

Lass, A.H., Kiremidjian, D. and Goldstein, R.M. (1987) *The Facts on File Dictionary of Classical, Biblical and Literary Allusions*. New York: Facts on File Publications.
Lawrence, D.H. (1957). *The Complete Poems of D.H. Lawrence*, Vol. II. London: Heinemann.
Lefevere, A. (1981) Programmatic second thoughts on 'literary' and 'translation' or: where do we go from here. *Poetics Today* 2 (4), 39–50.
— (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
Leppihalme, R. (1989) Allusions: a cross-cultural translation problem. In G. Caie, K. Haarstrup, A.L. Jakobsen, J.E. Nielsen, J. Sevaldsen, H. Specht and A. Zettersten (eds) *Proceedings from the Fourth Nordic Conference for English Studies*. Vol. I. (pp. 357–66). Helsingør, 11–13 May, Department of English. University of Copenhagen.
— (1990) 'Crossing a cultural barrier: allusions and their translation.' Unpublished Licentiate thesis. Department of English. University of Helsinki.
— (1994) *Culture Bumps: On the Translation of Allusions*. English Department Studies 2. Helsinki: University of Helsinki.
Levine, S.J. (1975) Writing as translation: *Three Trapped Tigers* and *A Cobra*. *MLN* 90, 265–77.
Levý, J. (1967) Translation as a decision process. In *To Honour Roman Jakobson*, Vol. II (pp. 1171-1182). The Hague: Mouton.
Lively, P. (1992) *City of the Mind*. London: Penguin.
Loponen, S. (1993) Selityksiä Joel Kontiselle. *Kääntäjä* 3, 6.
Lörscher, W. (1991) *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies. A Psycholinguistic Investigation*. Tübingen: Gunter Narr.
Lurie, A. (1990) *Don't Tell the Grown-ups*. London: Bloomsbury.
Lyytikäinen, E. (1995) *Bikinirajaus. Näkökulmia kieleen*. Helsinki: SKS.
Maddox, J. (1992) Language for a polyglot readership. *Nature*, 359 (8 Oct.), 475.
Makkonen, A. (1991) Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? In A. Viikari (ed.) *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia* (pp. 9–30). Helsinki: SKS.
Masnerová, E. (1989) Cross-cultural aspects in translated fiction. In I. Sorvali (ed.) *Papers in Translation Studies Prague - Kouvola* (pp. 66–73). Kouvola: University of Helsinki.
Meyer, H. (1968, 1961) *The Poetics of Quotation in the European Novel*. Trans. T. and Y. Ziolkowski. Princeton, NJ: Princeton University Press.
Morier, H. (1961) *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France.
Mäkelä, K. (1990) Kvalitatiivisen analyysin arviointiperusteet. In K. Mäkelä (ed.) *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta* (pp. 42–61). Helsinki: Gaudeamus.
Nash, W. (1985) *The Language of Humour*. London: Longman.
Nedergaard-Larsen, B. (1993) Cultural factors in subtitling. *Perspectives: Studies in Translatology* 2, 207–41.
Neubert, A. and Shreve, G.M. (1992) *Translation as Text*. Kent, OH: Kent State University Press.
Newmark, P. (1988) *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
Nida, E.A. and Taber, C.R. (1969) *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Britt.

Nikula, H. (1991) Texte sind keine Botschaftsträger. Ein Beitrag zur Theorie des literarischen Übersetzens. In J. Stenfors (ed.) *Erikoiskielet ja käännösteoria. VAKKI-seminaari XI. Vöyri 9-10 Feb. 1991* (pp. 234–43). University of Vaasa.
Nord, C. (1991) *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Trans. C. Nord and P. Sparrow. Amsterdam: Rodopi.
Nortamo, S. (1992) Sanojen solmuja 4. *Helsingin Sanomat* 11 March, B6.
Oxford Dictionary of English Proverbs (1970) Third edition. Revised by F.P. Wilson. Oxford: Clarendon.
The *Oxford English Dictionary* (1933) Ed. J.A.H. Murray, H.Bradley, W.A. Craigie, C.T. Onions. Oxford: Clarendon.
Oksala, T. (1990) Vänrikit – suurta runoutta vai roskaa? *Kanava* 2, 94–102.
O'Neill, M. (1990) Molesting the text: promoting resistant readings. In M. Hayhoe and S. Parker (eds) *Reading and Response* (pp. 84–93). Buckingham: Open University Press.
Östman, J-O. (1982) Pragmatic particles in an applied perspective. *NM* LXXXIII, 135–53.
Paloposki, T.J. (1986) Vapauden aika. In P. Avikainen and E. Pärssinen (eds) *Suomen historia* Vol. 4. (pp. 8–181). Espoo: Weilin & Göös.
Partridge, E. (1962, 1940). *A Dictionary of Clichés with an Introductory Essay*. London: Routledge and Kegan Paul.
— (1977) *A Dictionary of Catch Phrases British and American, from the Sixteenth Century to the Present Day*. London: Routledge and Kegan Paul.
Pasco, A.H. (1973) A study of allusion: Barbey's Stendhal in *Le Rideau cramoisi*. *PLMA* 88, 461-471.
Pattison, R. (1982) *On Literacy. The Politics of the Word from Homer to the Age of Rock*. Oxford: Oxford University Press.
Penguin Concise Columbia Encyclopedia (1987) Ed. J. S. Levey and A. Greenhall. Harmondsworth: Penguin.
Penguin Dictionary of Proverbs (1983) Ed. R. Fergusson. London: Penguin.
Penguin Dictionary of Quotations (1960) Ed. J.M. Cohen and M.J. Cohen. London: Penguin.
Penguin Dictionary of Modern Quotations (1980) Ed. J.M. Cohen & M.J. Cohen. Second edition. Harmondsworth: Penguin.
Perri, C. (1978) On alluding. *Poetics* 7, 289–307.
Perri, C., Carugati, G., Costa, P.W., Forndran, M., Mamaeva, A.C., Moody, E., Seligsohn, Z.L., Vinge, L. and Weinapple, F. (eds) (1979) Allusion studies: an international annotated bibliography, 1921-1977. *Style* 13 (2), 178–225.
Pocheptsov, G.G. (1991) Review of L. Urdang and F.G. Ruffner Jr (eds) (1986) *Allusions – Cultural, Literary, Biblical, and Historical: A Thematic Dictionary*. Second edition. Detroit: Gale. *American Speech* 66 (1), 87–9.
Preminger, A. (ed.) (1965) *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
Pyhä *Raamattu*, Vanha Testamentti yhdennentoista, vuonna 1933 pidetyn yleisen kirkolliskokouksen käytäntöön ottama suomennos. Uusi Testamentti kahdennentoista, vuonna 1938 pidetyn yleisen kirkolliskokouksen käytäntöön ottama suomennos (1967) Pieksämäki: Suomen kirkon sisälähetysseura.
Ratinen, S. (1992) Kirjallisuudenkääntäjät Suomessa – ammattikuvatutkimus. *Kääntäjä* 7, 10–11.

Reader's Digest Pocket Treasury of Great Quotations (1988, 1978) London: The Reader's Digest Association.
Redfern, W.D. (1984) *Puns*. Oxford: Blackwell.
Rees, N. (1989) *Why Do We Quote?* London: Blandford.
— (1991) *Bloomsbury Dictionary of Phrase and Allusion*. London: Bloomsbury.
Reiss, K. and Vermeer, H.J. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer.
Richards, I.A. (1929) *Practical Criticism*. New York: Harcourt, Brace. Cited in Freund (1987).
Rissanen, M. (1971) *Problems in the Translation of Shakespeare's Imagery into Finnish*. Helsinki: Société Néophilologique.
Schaar, C. (1975) Vertical context systems. In H. Ringbom, A. Ingberg, R. Norrman, K. Nyholm, R. Westman and K. Wikberg (eds) (1975) *Style and Text. Studies Presented to Nils Erik Enkvist* (pp. 146–57). Stockholm: Scriptor.
— (1991) On free and latent semantic energy. In R.D. Sell (ed.) *Literary Pragmatics* (pp. 164–78). London: Routledge.
Schogt, H.G. (1988) *Linguistics, Literary Analysis and Literary Translation*. Toronto: University of Toronto Press.
Scott, A.F. (1965) *Current Literary Terms: A Concise Dictionary of Their Origin and Use*. New York: Macmillan.
Seidl, J. and McMordie, W. (1978) *English Idioms and How to Use Them*. Oxford: Oxford University Press.
Séguinot, C. (1989) The translation process: an experimental study. In C. Séguinot (ed.) *The Translation Process* (pp. 21–53). Toronto: H.G. Publications, School of Translation, York University.
— (1991) A study of student translation strategies. In S. Tirkkonen-Condit (ed.) *Empirical Research in Translation and Intercultural Studies* (pp. 79–88). Tübingen: Gunter Narr.
— (1992) Where angels fear to tread ... in defence of translation theory. *Language International* 4 (4), 40–1.
Sell, R.D. (1991) Literary pragmatics: an introduction. In R.D. Sell (ed.) *Literary Pragmatics* (pp. xi–xxiii). London: Routledge.
Shakespeare, W. *Antony and Cleopatra*. The Arden edition of the Works of William Shakespeare (1954) Ed. M.R. Ridley. London: Methuen.
— *Antony and Cleopatra*. New Swan Shakespeare Advanced Series (1985, 1971) Ed. John Ingledew. Harlow: Longmans.
— *The Complete Works*. The Tudor edition (1951) Ed. P. Alexander. London: Collins.
— *Kootut draamat*. Vol. VIII (1950) Trans. P. Cajander. Porvoo: WSOY.
— *Suuret draamat*. Vol. III (1962) Trans. Y. Jylhä. Second edition. Helsinki: Otava.
Shaw, H. (1976, 1972) *Dictionary of Literary Terms*. New York: McGraw-Hill.
Simon, R. (1989) Ballad of an ace café. The *Spectator* 28 Jan., 35–6.
Sinnemäki, M. (1989) *Lentävien lauseiden sanakirja*. Helsinki: Otava.
Smith, B.D. (1987) Language power. In I.M. Zawala, T.A. Van Dijk and M. Diaz-Diocaretz (eds) *Approaches to Discourse, Poetics and Psychiatry* (pp. 1–12). Amsterdam: John Benjamins.
Snell-Hornby, M. (1988) *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins.

— (1990) Linguistic transcoding or cultural transfer? A critique of translation theory in Germany. In S. Bassnett and A. Lefevere (eds) *Translation, History and Culture* (pp. 79–86). London: Pinter.
— (1991) Translation studies – art, science or utopia? In K.M. van Leuven-Zwart and T. Naaijkens (eds) *Translation Studies: The State of the Art* (pp. 5–12). Amsterdam: Rodopi.
Sorvali, I. (1990) *Studier i översättningsvetenskap.* Uleåborg: Institutionen för nordiska språk vid Uleåborgs universitet.
Spiegelman, A. and Schneider, B. (eds) (1973) *Whole Grains. A Book of Quotations.* New York: Douglaslinks.
Statistical Yearbook of Finland 1995 Vol. 90 (new series). Helsinki: Valtion painatuskeskus.
The Story of British People in Pictures. S.a. London: Odhams.
Straight, H.S. (1981) Knowledge, purpose and intuition: three dimensions in the evaluation of translation. In M.G. Rose (ed.) *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice* (pp. 41–51). Albany, NY: State University of New York Press.
Tanner, L.B. (comp. and ed.) (1971) *Voices from Women's Liberation.* New York: New American Library/Signet.
Toury, G. (1980) *In Search of A Theory of Translation.* Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
— (1991) Experimentation in translation studies: achievements, prospects and some pitfalls. In S. Tirkkonen-Condit (ed.) *Empirical Research in Translation and Intercultural Studies* (pp. 45–66). Tübingen: Gunter Narr.
— (1992) Everything has its price: an alternative to normative conditioning in translator training. *Interface. Journal of Applied Linguistics* 6 (2), 60–72.
Troupp, H. (1987) Onko Wodehouse suomennettavissa? *Lääkäri ja vapaa-aika* 3, 32–7.
Turk, H. (1991) The question of translatability: Benjamin, Quine, Derrida. In H. Kittel and A.P. Frank (eds) *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations* (pp. 120–30). Berlin: Erich Schmidt.
Tweedie, Mrs A. (1989) *Matkalla Suomessa 1896.* Trans. A.T.K. Lahtinen. Helsinki: Otava.
Urdang, L. and Ruffner, F.G. Jr (eds) (1986) *Allusions – Cultural, Literary, Biblical, and Historical: A Thematic Dictionary.* Second edition. Detroit: Gale.
Venuti, L. (1995a) *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (pp. 26–31). London: Routledge.
— (1995b) Preliminary remarks to the debate. In C. Schäffner and H. Kelly-Holmes (eds) *Cultural Functions of Translation.* Clevedon: Multilingual Matters.
Watts, R.J. (1991) Cross-cultural problems in the perception of literature. In R.D. Sell (ed.) *Literary Pragmatics* (pp. 26–43). London: Routledge.
Weisgerber, J. (1970) The use of quotations in recent literature. *Comparative Literature* 22 (1), 36–45.
Weldon, F. (1985, 1984) *Letters to Alice on First Reading Jane Austen.* London: Coroner/Hodder and Stoughton.
Williamson, D. (1991) *Kings and Queens of Britain.* Enderby: Promotional Reprint.
Wilss, W. (1983) Translation strategies, translation method and translation technique: towards a clarification of three translational concepts. *Revue de Phonétique Appliquée* 66–67–68, 143–52.
— (1989) *Anspielungen. Zur Manifestation von Kreativität und Routine in der Sprachverwendung.* Tübingen: Max Niemeyer.

— (1990) Cognitive aspects of the translation process. *Language and Communication* 10 (1), 19–36.
— (1992) *Übersetzungsfertigkeit. Annäherungen an einen komplexen übersetzungspraktischen Begriff.* Tübingen: Gunter Narr.
WSOY (1992) Letter to the author from the publishing house Werner Söderström Oy, 16 January, unpublished.
Ylikangas, H. and Koivusalo, E. (Signed HY, EK) (1994) Lainvalmistelun kieli. *Hiidenkivi* 4/1994, 2.

IV. Interviews

Elsa Carroll, Interview in writing, April 1992.
Liisa Hakola, Interview in writing, March 1992.
Erkki Jukarainen, Interview in writing, April 1992.
Kalevi Nyytäjä, Personal interview, February 1992.
Eila Salminen, Personal interview, February 1992.
Anna-Laura Talvio 'Elone, Personal interview, January 1992.
Fay Weldon, Personal interview, March 1989.

المؤلفة فى سطور

ريتـڤـا ليـپـهالمى

أستاذة فى قسم اللغة الإنجليزية ودراسات الترجمة بجامعة هلسنكى، فى فنلندا.

المترجم فى سطور

د. محمد عنانى

ولد عام ١٩٣٩، أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة، وهو أديب له رواية نثرية واحدة، وخمسة دواوين شعرية، وثمانى عشرة مسرحية، وأصدر نحو ٨٠ كتابًا ما بين مؤلف ومترجم، من بينها ٢١ مسرحية لشيكسبير، ترجمها شعرًا ونثرًا وفقًا للأصل، وملحمتا الفردوس المفقود، وعودة الفردوس للشاعر ميلتون، وملحمة دون جوان للشاعر بايرون، وتتضمن كل من هذه مقدمة وافية وحواشى ضافية. وله كتب فى النقد الأدبى أهمها المصطلحات الأدبية الحديثة، ومجموعة كتبه فى مبحث دراسات الترجمة، ومن أهمها نظرية الترجمة الحديثة.

حاز وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (١٩٨٥) واختير خبيرًا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة (١٩٩٦) وفاز بجائزة الدولة للتفوق فى الآداب (١٩٩٩) وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب (٢٠٠٢) وجائزة خادم الحرمين الشريفين العالمية فى الترجمة (٢٠١١).

التصحيح اللغوى: نهلة فيصل

الإشـراف الفنى: حسن كامل